

ولیم فولکنر

تألیف: فردریک ہوفمان

ترجمة: أحمد سناوی

مقدمة

إن الفصل الأول من هذا الكتاب عن وليم فولكنر يلقى أضياءً كثيرة هامة على جوانب متعددة من أعماله بصفة عامة . ودراسة استخدامه للزمان تحمل بين طياتها تحليلاً لميزة كبرى من مميزات أسلوبه . وهذه الدراسة لطريقة معالجته لشخصياته القصصية واستخدامها ، وكذلك الدور الذي تلعبه في نطاق الإطار الفني العام لقصصه ، تعتبر ذات أهمية خاصة ، إذ أنها جاءت نتيجة للتطور الذي طرأ على قصصه وما نشر عنها من نقد في خمسينات هذا القرن .

وتعرض الفصول من الثاني إلى السادس للقصص حسب تواريخ نشرها . ولما كان التركيز في هذا الكتاب على أعمال فولكنر الكبرى فإن كل فصل يمرض لقصتين أو ثلاث منها معالجاً إياها داخل إطار فكرة عامة موضوعية . وقد تعرضت في الفصل الثاني « لفترة تلمذة » فولكنر الأدبية ، وبينت أن قصصه الأولى كانت تتضمن الإشارة إلى الموضوعات وللشاعر التي سوف يمرض لها في أعماله التالية . واختتمت الفصل ببحث عن قصة سارتوريس "Sartoris" وهي أولى قصص يوكناباتاوا "Yoknapatowpha" (وهي كلمة هندية معناها الماء الذي ينساب في هدوء في أرض منبسطة) .

ويعالج الفصل الثالث قصتين من بين أعمال فولكنر الكبرى وهما « الصوت وسورة الغضب » "The Sound and the Fury" ، و « أنا على فراش الموت "As I Lay Dying" وقد أسهم بهما مساهمة كبرى في فن القصة الحديث ، وتمثلان جانباً هاماً من مشروع يوكناباتاوا . وقد تبرز هذه الدراسة نواحي المجال النافضة على تجارب فولكنر في القصص المنظورة وأثره على تصوره لشخصيات قصصه وعلى الحوادث الإنسانية .

ويعالج الفصل الثالث مختلف الطرق التي سلكها فولكنر في معالجة مشكلة الشر كما تبدو في الإنسان وفي المجتمع وفي النزعة الطبيعية للعنف والمخالاة في العاطفة . والقصص التي يبرزها هذا الفصل هي الحراب "Sanctuary" و « النور في أغسطس "Light in August" و « أبسالوم ، أبسالوم ! "Absalom ! Absalom!" .

وقد خصصت الجزء الأكبر من الفصل الرابع لمشاكل « عامة الشعب » وللزواج في عالم فولكنر ، أو بمعنى آخر لمشكلة الإنسان في صورتين كبيرتين . وأهم كتاباته في هذا الاتجاه هي « أنزل يا موسى "Go Down Moses" و « متطفل في الرغام "Intruder in the Dust" والقرية الصغيرة "The Hamlet" . ويتضمن هذا الفصل ، بطبيعة الحال ، الكثير من الحديث عن موضوعات متصلة بهذه الأعمال ، مثل الفكاهة عند فولكنر ومحاولاته المتعددة لاكتشاف شخصية الزعيم الذي يفشل وللتمييز بين الأخلاقيات المطلقة وبين العمل المحسوس المادف .

ويقدم لنا الفصل الأخير فولكنر في السنوات العشر الأخيرة ، فنراه في « جنازة راهبة "Requiem for a Nun" و « أسطورة "Fable" وغيرها من أعماله الأخيرة في صراع مع مشاكل التعبير عن الأخلاقيات بأسلوب خطابي ينبض بالقوة وما ينبجم عن ذلك من صعاب في خلق الأعمال الفنية . ثم إنني لا أحاول في هذا الفصل الربط بين أعماله الأولى وأعماله الأخيرة فحسب ، بل أحاول كذلك بيان ما طرأ على أسلوبه وعلى معالجته لشخصياته القصصية ومعانيه من تعبيري يميز كل مرحلة من هاتين المرحلتين من حياته الأدبية .

وربما تكون الميزة الكبرى لهذا الكتاب ، علاوة على معالجته لأعمال فولكنر كل على حدة ، هي أنه استفاد من الصورة العامة التي شملت مرحلة نضوجه الأدبية وما كتبه النقاد عن أعماله ، ومن هنا فإن حكمنا على أعمال فولكنر بعد حصوله على جائزة نوبل يسير مع حكمنا على أعماله الأولى في اتجاه

واحد ، أى أننا يمكن أن نستعرض أعماله الكبرى التى أتمها حتى سنة ١٩٥٠ من خلال أعماله التى أتمها خلال السنوات الأولى فى ستينات القرن الحالى . ويتضح من وجهتى النظر هاتين أن الخلاف الأكبر بين قصصه فى هاتين الفترتين يمكن فى طريقة العرض ، إذ أن ما كان يعرض له ضمناً أو بطريقة مسرحية فى قصصه الكبرى التى كتبها فى « مرحلة نبوغه » أصبح غاية فى الوضوح والتشويق بصفة خاصة بعد سنة ١٩٥٠ ، وهذه ميزة لم تتضمنها دراسات فولكنر الأولى بطبيعة الحال . وقد حاولت أن أعالج هذا الاختلاف فى الفصل السادس .

ومن المسائل الهامة أيضاً أن نجد أن ما ذكره فولكنر نفسه عن قصصه ، وهو موجود بإفاضة وتوسع فى كثير من الكتب والمقالات ، لا يهمل أعماله الأولى بصفة عامة ، فضلاً عن أنه لا يقدم لنا فولكنر فى صورة أديب كبير . والإحساس العام عن فولكنر هو أنه أنتج سلسلة من الكتب التى تتسم بالمهارة الفائقة والأهمية الكبرى وتنطوى على قدر كبير ملحوظ من وحدة المنهج وتشكيله عدداً كبيراً من المواقف الدقيقة التى تصور الكوميديا الإنسانية . وقد حاولت أن أبين أشكال هذه الوحدة فى الأبواب من الأول إلى السادس وأن أوضح التنوع والدسامة والمدى الذى وصل إليه خياله فى الأبواب من الثانى إلى الخامس .

والفرض من كتاب « ولیم فولكنر » هو توفير أقصى قدر من المعلومات فى أقل حيز ممكن ، ويعتبر هذا الكتاب بصراحة تقديمياً أو استعراضياً لقصصه الكبرى ، مع الإشارة إلى مكانة قصصه الأقل قيمة ، ذلك التقديم الذى يوضح لنا أهمية فولكنر : مقدرته على التعريف بكثير من النواحي الإنسانية الهامة دون أن يتيح لنا الفرصة ، فى أغلب الأحيان ، لتمسك به متلبساً بإصدار أحكام سطحية أو تأملها فى بيداء التجريد والنظريات . ويمتزج إحساسه الكبير بالتفاصيل الإنسانية والطبيعية باستكشاف عميق ممقد للنفس الإنسانية ، ولم يغرب عن باله على الإطلاق

— ٨ —

أن الصدق الإنسانى فى الأدب يستلزم إهتماماً خلاقاً بدقائق الحالة التى يكون عليها الإنسان ، وذلك باستثناء بعض الهفوات فى إنتاجه فى الفترة الأخيرة . وتعتبر أعمال فولكنر فى أوجها مزجاً رائعا بين الدعابة ، والملمهة ، والتعمق الفلسفى ، والعنف ، والمأساة . وفى ميسورنا أن نقرر أن أعماله تقف على قدم المساواة مع روائع الأدب الحديث عندما نرى أن تلك الصفات قد اجتمعت فيها فى توازن مقبول لا تطنى فيه صفة على أخرى . ودراستى لقصصه هى الدليل الصادق على اعتبارى بإنتاجه واعترافى بما يتضمنه من قيم موضوعية ورمزية .

فرديريك هوفمان

جامعة كاليفورنيا
ريفر سايد

١٦ سبتمبر سنة ١٩٦٠

تاريخ

سنة	
١٨٢٥	في السادس من يولية ولد وليم ك. فولكنر، الجلد الأكبر بمقاطعة نوكس، ولاية تينيسي (كانت حياته أساساً لكثير من الوقائع التي استخدمها فولكنر في كتاباته).
١٨٨٩	وقتل وليم فولكنر في شوارع مدينة ريبلي بولاية مسيسيبي.
١٨٩٧	ولد وليم فولكنر في نيوالباني بولاية مسيسيبي من أبوين هما ماري ومود باتلر فولكنر.
١٩٠٢	انتقل إلى أكسفورد بميسيبي.
١٩١٤	بدأت صداقته مع فيل ستون.
١٩١٨	تطوع بسلاح الطيران الملكي في تورنتو بكندا ومنح رتبة الملازم الثاني الفخرية في الثاني والعشرين من ديسمبر.
١٩١٩	إلتحق فولكنر في سبتمبر بجامعة مسيسيبي كطالب خاص.
١٩٢٠	انسحب من جامعة مسيسيبي في شهر نوفمبر وقام برحلة إلى نيويورك بدعوة من ستارك يونج "Stark Young".
من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٤	أقام فولكنر في أكسفورد والتحق بأعمال مختلفة كان آخرها عمله كرئيس لمكتب بريد محطة الجامعة ثم فصل من هذا العمل سنة ١٩٢٤.
١٩٢٤	ظهر أول كتاب له وهو: السكران للرمرى "The Marble Faun" وهو كتاب ضم عدة قصائد شعرية ونشرته شركة

سنة

فورد سيز "Four Seas Co." ببوسطن . وقد أخطأ الناشر في إضافة حرف « يو "U" » إلى اسم فولكنر فكان أن احتفظ به في اسمه .

١٩٣٥

عاش ستة أشهر في نيو أورليانز قام خلالها بنشر ١٦ قصة وأقصوصة ممضاة بإسمه في القسم القصصى الذى كان يظهر كل أحد في صحيفة تايمز بيكايون "Times Picayune" بنيو أورليانز [نشرت ١١ قصة من تلك القصص في سنة ١٩٥٣ تحت عنوان مرايا شارع تشاتر "Mirros of Chartres Street" ثم نشرت الست عشرة قصة واسكتش في سنة ١٩٥٨ تحت عنوان اسكتشات نيو أورليانز ("New Orleans") "Sketches" وسام كذلك بكتابات في مجلة صنيرة كانت تصدر في نيو أورليانز اسمها ذى دويل ديالار "The Double Dealer" (نشرت هذه الكتابات في سنة ١٩٣٢ تحت عنوان Salmagundi) فوطدت أواخر الصداقة بينه وبين شيرود اندرسن "Sherwood Anderson" كما ناقشا كتاباته سوياً . وفي شهر يونيه أبحر إلى أوربا على سفينة بضائع .

١٩٣٦

كان في نيويورك في شهر مارس لنشر قصته الأولى « مرتب الجنود "Soldiers' Pay" » ثم عاد إلى مسيسى للعمل في قصته التالية .

١٩٣٩

ظهرت قصته « سارتوريس » و « الصوت وسورة الغضب » وهما أول مجموعته القصصية يوكناياتا وفا .

- ١٩٣٢ ذهب إلى هوليوود في شهر نوفمبر حيث عمل ككاتب سيناريو ومستشار واستمر في ذلك العمل في فترات متقطعة بعد مايو سنة ١٩٣٣ .
- ١٩٣٩ ظهر مقال بقلم جورج م . أودونيل في مجلة كينيون ريفيو "Kenyon Review" كان بمثابة أول تقييم ناضج لأعمال فولكنر بصفة عامة .
- ١٩٤٦ ظهرت مقالات بمجلة فايكنج عن فولكنر وكانت بداية سلسلة من التقييمات الجديدة لأعماله .
- ١٩٤٩ عمل مستشاراً لإنتاج فيلم « متطفل في الرغام » بمقاطعة لافايت وأكسفورد بولاية مسيسيبي .
- ١٩٥٠ سافر إلى ستكهولم في شهر ديسمبر لقبول جائزة نوبل في الأدب . (قامت مؤسسة سبايرال بريس "Spiral Press" للنشر بنيويورك بنشر الخطاب الذي ألقاه في تلك المناسبة وذلك في مارس سنة ١٩٥١) .
- ١٩٥٢ أقام له الفرنسيون حفل تكريم في مايو بقاعة جافو بباريس بمناسبة مهرجان الأعمال الخالدة في القرن العشرين .
- ١٩٥٥ قام في أغسطس برحلة إلى اليابان لحضور بعض المؤتمرات وإلقاء محاضرات في ناجانو وغيرها من البلدان .
- ١٩٥٧ و١٩٥٨ عمل طوال فصلين دراسيين بجامعة فيرجينيا ككاتب متفرغ (من فبراير إلى يونيو سنة ١٩٥٧ ومن فبراير إلى يونيو سنة ١٩٥٨) .

وَلَيْسَ فَوْلَكُنَّ

الفصل الأول

مقدمة : الزمان والمكان

(١)

برز وليم فولكنر في حوالى أربعين عاماً منذ نشر ، لأول مرة ، مجموعة قصائده التى أطلق عليها اسم «السكران المرمى "The Marble Faun"» سنة ١٩٢٤ ، من صفوف الغمورين ليحتل مركزاً عالمياً مرموقاً على رأس الكتاب الأمريكيين المعاصرين ، ففي ديسمبر سنة ١٩٥٠ منح جائزة نوبل للأدب ، كما وجهت إليه الدعوات خلال السنوات العشر التالية ليدلى برأيه فى إنتاجه ويفسره . وقصته ، على ما يبدو ، قصة عادية ألهم إلا أنه أمضى فترة طويلة بين صفوف الغمورين وكان عليه أن يتغلب على كثير من الصعاب لكي يحظى بشعبية عريضة .

وكان لعدد من الظروف يد فى نجاحه ، منها أنه كان يكتب من الجنوب ، وهو جزء من الولايات المتحدة طالما بهر القراء فى جميع أنحاء العالم ، فالجنوب معين لا ينضب لإثارة أعرق الاهتمامات . وسرعان ما أصبح فولكنر يحتل مكان الصدارة بصفته «قصاص الجنوب» . وأهم من هذا أنه نجح فى الذهاب إلى مدى بعيد تخطى فيه مجرد التسجيل السطحى للجنوب كوحدة إقليمية تاريخية ، كما نجح فى عرضه التحليل العميق للمشاكل الإنسانية العالمية . وقد «أعيدا اكتشاف» فولكنر مرة أخرى فيما بعد سنة ١٩٥٠ فاتضح أنه إنسان جمع من الصفات مايؤهله بشدة لدراسة الجوانب الحديثة للموقف الإنسانى . وقد يكون أهم ما يسترعى النظر فيه هو قدرته على التركيز ومقدرته على جعل عالمه القصصى فى مستوى رفيع من تجسيم يثبت أنه أكثر واقعية من الواقع . وهو يهتم اهتماماً كبيراً بتفاصيل عالمه هذا ويميزاته إلى درجة لا تقل إطلاقاً عن انشغال بلزاك "Balzac" بعالمه ، فترى

أنه أسبغ على الخلقوات التي صورها خياله قوة وحيوية في العرض جعلت عالمه هذا مقنناً أشد الإقناع .

وتقع حياة فولكنر الأدبية حتى الآن في مراحل رئيسية ثلاث هي : مرحلة التلمذة المتتادة (من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٩) وكان يحاول خلالها أن يقرر ما إذا كان يمتن الكتابة ، وأى نوع منها ؟ أما المرحلة الثانية فهي « فترة العبقرية » (من ١٩٢٩ إلى ١٩٣٦) وهي الفترة التي لم يستقر فيها على صناعته فحسب بل أنتج خلالها أعظم مجموعة من القصص الرفيعة المستوى التي لم ينتج مثلها كاتب قط في مثل هذه الفترة القصيرة . والمرحلة الثالثة هي فترة تثبيت قدمه على القمة وتأكيدها (من ١٩٤٠ إلى الآن) فأضاف وتوسع فيما سبق أن عرضه عن مقاطعة بوكنا باتاوا ، ثم انطلق إلى أبعد من ذلك يحاول بيان الحقائق العالمية وإلقاء الضوء عليها .

واقصر إنتاج فولكنر في مرحلة التلمذة على أعمال ثلاثة فقط . وهذا الإنتاج هام ، أولاً لأنه تعبير عما يقوله شاب لا يزال يتلمس طريقه نحو أسلوب وموضوع : وأول هذه الأعمال مجموعة من القصائد الشعرية ضمنها مجلداً أطلق عليه « السكران المرمرى » سنة (١٩٢٤) ، وتتميز هذه القصائد بأنها ترديد للتكلف الشعري الذي ساد أخريات القرن التاسع عشر ، ثم قصة كتبها على غرار ما كان سائداً في الفترة التي أعقبت الحرب وهي قصة « مرتب الجند » (١٩٢٦) التي تعكس الاهتمام الذي كان سائداً حينئذ بالضياع الذي أعقب الحرب ، وأخيراً قصة « البعوض » "Mosquitoes" (١٩٢٧) التي يبدو أنها كانت تقليداً سطحياً لرواية أولدس هكسلي "Aldous Huxley" « واحدة بواحدة » "Point counter Point" . (١٩٢٨) التي كانت ذات أثر كبير على الكثيرين من معاصري هكسلي . إنها تلخيص بلغ القمة للاتجاهات في فترة ما بعد الحرب . ومن الواضح أن هذه الأعمال الثلاثة كانت ، كل بطريقتها الخاصة ، تفضح القلق والتصنع عند فولكنر

الذى كان يدرك ما عنده من إمكانيات العبقرية ، ولكنه لم يكن قد استقر بعد على مكان تلك العبقرية أو ميدانها ، بل إنه في الواقع لم يكن متأكداً من عبقريته .

وفي سنة ١٩٢٥ كتب لمجلة صغيرة في نيو أورليانز إسمها « ذى دابل ديلاز » يقول إنه لم يكن متأكداً على الإطلاق عقب الحرب مباشرة من الطريق الذى سيسلكه في حياته . وقال كذلك في أ كسفورد بولاية مسيسيبي « كنت أقرأ وأقول الشعر لكى أدم ، أولاً ، ما كنت غارقاً فيه من مغازلات ثم لكى أؤكد أننى شاب يختلف عن بقية الشبان في مدينة صغيرة » .

ومها يكن من أمر فان ماحقه فولكنر في سنوات ما بعد الحرب أهم بكثير مما يوحى به ذلك الذى أشار إليه ، ولكنه مع ذلك لا يمثل الرجل الذى أصبح من كبار كتاب القصة في عصرنا الحالى . وإلى جانب الكتب الثلاثة التى أشرنا إليها نشر فولكنر حوالى ست عشرة أقصوصة ومقالة في مجلة « تايمز بيكايون » في نيو أورليانز (١٩٢٥) ، وهذه جمعها وقدم لها كارفل كولنز "Carvel Collins" تحت عنوان « مقالات وليم فولكنر ، نيو أورليانز : William Faulkner » "New Orleans Sketches" وقيمة هذه الأقاصيص والمقالات ، مثلها كمثل معظم الأولى ، أنها كانت بمثابة مقدمة تبشر بما سوف يتلوها من إنتاج رفيع .

وقد بدأ ذلك الإنتاج الرفيع في « مرحلة العبقرية » التى بدأت في سنة ١٩٢٩ ، وكانت رواية « سارتوريس » هى الدلالة الأولى على أن فولكنر قد استقر على الميدان الذى يعمل به وعلى الطريقة التى يعمل بها . وظهرت في نفس العام رواية « الصوت وسورة الغضب » وهى من أعظم وأهم القصص التى ظهرت في القرن الحالى . وتلاهاتين القصتين قصتنا « وأنا على فراش الموت » (١٩٣٠) و « المحراب » (١٩٣١) اللتان كتبتهما في عجلة وسرعة . وفي سنة ١٩٣٢ كتب (٢ - ٢)

قصة « الضوء في أغسطس » ثم قصة « أبسالوم ، أبسالوم ا » في سنة ١٩٣٦ .
وهذه القصص الست هي جوهر أعمال فولكنر الكبرى . إنها تقدم لنا
العالم الخاص الذي تضمنه مقاطعة يوكناباتاوفا وتصف لنا طبيعة أرضها وشعبها
وصفاً مفصلاً . وتعتبر بداية ذكية لعمق فولكنر في تحليل الأخلاق الإنسانية التي
أصبحت علماً عليه نجله بسببه . وليس هناك ما يقف مع تلك القصص على قدم
المساواة على الإطلاق في الأدب الأمريكي الحديث سواء من حيث الأسلوب
والبناء القصصي أو قوة تحليل الشخصيات أو مجرد الوضوح وطواعية اللفظ
للدلالة الأدبية .

وظهرت له أعمال أخرى أقل أهمية نسبياً ، وذلك فيما بين سنتي ١٩٣٦
و ١٩٤٠ وهي بداية للرحلة الثالثة الكبرى من حياة فولكنر ، فلات رواية
« بايلون ” Pylon ” (١٩٣٥) إعجاباً شديداً في إنجلترا وفي أوروبا ولكنها ،
فيما عدا ذلك ، لا تعتبر من أعماله الناجحة الكبرى . أما رواية « بطل لا يقهر »
“The Unvanquished” (١٩٣٨) ، وهي سلسلة يضمها إطار واحد من
القصص الخاصة بيبليارد سارتوريس “Bayard Sartoris” منذ نشأته حتى
بلوغه مرحلة النضوج ، فلها جمالها وسحرها الكبير ، وكثيراً ما يوصى بها النقاد
كأسهل بداية للقارئ الذي لم يتعود على أعمال فولكنر الأكثر صعوبة .
ورواية « أشجار النخيل البري » “The Wild Palms” (١٩٣٩) رواية
معقدة حاول فيها أن يدمج سويًا قصتين منفصلتين متداخلتين للموضوع .

والرحلة الهامة الثالثة من مراحل حياة فولكنر — مرحلة الثبات . على
القمة — تبدأ في سنة ١٩٤٠ بنشر قصة « القرية الصغيرة ” The Hamlet ” .
وتنقسم هذه الفترة إلى ثلاثة أقسام فرعية يمكن تمييزها بوضوح تام وهي :
« ملحمة سنوبس ” Snopes Saga ” التي تضم « القرية الصغيرة
“The Hamlet” » والمدينة “The Town” (١٩٥٧) و « القصر الريفي

”The Mansion“ (١٩٥٩)، وهذه كلها أعمال تمالج أصلا مسألة الزوج كعنصر ومجموعة ومشكلة أخلاقية ، ثم « إنزل ياموسى » (١٩٤٢) و « متطفل فى الرغام » (١٩٤٨) ، وكذلك كتبه التى حاول فيها ، بوسيلة أو أخرى ، أن يعبر عن رأيه فى « الحقائق الخالدة » ومسئولية الإنسان فى تصديقها بكل وضوح وتأكيد . وقد لجأ فولكنر فى هذه القصص إلى حيلتين : أولها أنه استخدم جافين ستيفنس ”Gavin Stevens“ كمتحدث فلسفى يبدو أنه يعبر فى بعض الأحيان عن رأى المؤلف مباشرة كحدث فى قصص « متطفل فى الرغام » و « مغامرة فارس Kinght’s Gambit » (١٩٤٩) و « جنازة راهبة » (١٩٥١) ، وثانيهما استخدام الرمز الدقيق أو الكناية كما فى قصة « أسطورة » (١٩٥٤) وفيها يصوغ ما قاله فى خطابه باستكهولم سنة ١٩٥٠ فى أسلوب درامى .

وهذه الحقائق الأولية ينبغى أن تمنع الإنسان بحقيقة واحدة ، على أقل تقدير ، وهى أن أعمال فولكنر الكبرى تمت فى الوقت الذى قرر فيه أن تكون موضوعات كتاباته عن المكان الذى عاش فيه وعرفه أكثر من غيره ، وأن يعرضها فى عمق وتنوع ، وكان المكان هو مدينة أكسفورد بولاية مسيسى ، التى عاش فيها فولكنر ، وما جاورها من بلدان فى الجزء الشمالى الغربى من الولاية . لقد عاش هنا من سنة ١٩٠٢ وما تلاها باستثناء فترات قليلة غاب عنها خلالها . كان قد ولد فى مدينة نيوالبانى بولاية مسيسى سنة ١٨٩٧ . وقد ذهب خلال الحرب العالمية الأولى إلى كندا ، أما بعد الحرب فقد أمضى فترات قصيرة فى نيو أورليانز ونيويورك وأوربا . وبعد أن اعترفت به لجنة جائزة نوبل بدأ يلقي المحاضرات ويقوم بالتدريس فى أماكن متعددة فى أمريكا (مثل جامعة فيرجينيا) وفى الخارج (مثل اليابان سنة ١٩٥٥) .

وفى أوائل سنة ١٩٥٦ وصف فولكنر لجين ستين ”Jean Stein“ فى إحدى مقابلاته للمتمة معها ، « اختراعه » لمقاطعة يوكناياتا وافتتاحها فى قصصه من سنة ١٩٢٩ فقال :

« عندما كتبت قصة « مرتب الجند » وجدت أن الكتابة متعة .
ثم وجدت بعدئذ أن المسألة لا تقتصر على وجوب إيجاد إطار لكل
كتاب فحسب بل يجب أن يكون ثمة إطار عام يضم كل إنتاج
الفنان . لقد كنت أكتب قصتي « مرتب الجند » و « البعوض »
لمجرد الكتابة فقط لأنني وجدت في ذلك متعة . واكتشفت منذ
بدأت أكتب قصة « سارتوريس » أن موطنى الصغير يستحق أن
أكتب عنه وأنى لن أستنفد الكتابة عنه مهما طال الأجل . ووجدت
أننى سأكون مطلق الحرية في استخدام ما قد يكون عندى من
موهبة إلى أقصى الحدود إذا تساميت بالواقع إلى آفاق أخرى تشكك
في واقعيته . وقد أتاح لى ذلك معيناً لا ينضب من شخصيات أخرى
غير شخصياتنا فخلقت لنفسى عالماً خاصاً أحرك شخصياته في المكان
والزمان اللذين أريدهما كما لو كنت الإله المسيطر على شئونهما . ثم إن
مجرد تحريكى للشخصيات التى أردتها في الزمان الذى ارتأيته بنجاح ،
في تقديرى على الأقل ، قد أثبت لى صدق نظريتى القائلة بأن الزمان
لا يبدو أن يكون حالة متميعة لوجودها إلا في لحظات ارتقاب مؤقتة
للأفراد : فليس هناك شئ اسمه كان بل هناك يكون فقط . ولو كان
ثمة وجود لكلمة كان لما كان هناك حزن أو شجن . إننى أميل إلى
أن أفكر في العالم الذى خلقته كحجر أسامى في هذا العالم وأن العالم
سوف ينهار إذا سلب منه ذلك الحجر على ضآلته ... » .

وتشير هذه الملاحظات ، وغيرها ، إلى حقيقة ساطعة واضحة ، هى أن فولكنر
كان يؤمن بأن معرفته الشخصية بالأفراد والمكان هى خير معين يستلهم منه
شخصياته الخيالية ، لقد استلهم مدينة جيفرسون من أ كسفورد وريبل وهولى
سبرنجز ، واتخذ من مقاطعة لافاييت وما جاورها نماذج لعالمه الذى أطلق عليه
يوكناباتافا ، ولكنها أضحت كلها كما يقول « عالمى الخاص » بسبب قدرته الفائقة

العميقة على خلق كل ما هو حقيقى بديع من مكان التجربة التى مر فيها وطبيعتها .
والسبب الأكبر فى بروز فولكنر وشهرته هو أنه أتاحت له الفرصة لى يتخذ
من موطنه الصغير معيناً لا ينضب يستمد منه العون على خلق الخرافات والأساطير
الأدبية التى تعبر أصدق تعبير عن الظروف الإنسانية بصفة عامة .

وكانت لفولكنر ميزة أخرى هى ما خلفه له أجداده من تراث ، ومن ثم فلم
يكن شعوره عامراً بالمكان فحسب بل كان عامراً بالزمان كذلك . وإلى جانب
هذا كانت « أسطورة » المقاطعة تضم الكثير من التقاليد ومن التاريخ . وقد ورث
هو شخصياً الكثير من التقاليد ومن التاريخ من عائلة فولكنر . كان وليم ك .
فولكنر ، جد والده كولونيلا فى الحرب الأهلية ، وأشرف على بناء خط حديدى
فى أعقاب الحرب وأخيراً قتله منافسه فى العمل ج . ه . نيرمون . وكان فولكنر
خليطاً عجيباً من الواقعية والرومانسية فى تاريخ ما بعد الحرب الأهلية كما يقول
روبرت كانتويل Robert Cantwell « فى مقال له عن أجداد فولكنر . كان
الكولونيل ينتمى إلى طبقة « رجل الأعمال الذى حاول أن يستخدم فى الصناعة
أساليب أرستقراطية الأرض ، كان صاحب ضيعة جمع بين تقاليد الجنوب وروح
رجل الأعمال ، كان غارقاً إلى ذقنه فى تقاليد الجنوب القديمة بحيث لم يكن يمكنه
أن ينتشل نفسه منها بذكاء ، وكان من الذكاء بحيث لا يستطيع أن يتقبلها
كلها » .

وكان الكولونيل فولكنر مؤلفاً أيضاً . وقد حدث أن أعيد طبع أحد كتبه
الثلاثة ، وهى قصة « وردة ممفيس البيضاء The White Rose of Memphis »
خمساً وثلاثين مرة بيعت منها ١٦٠٠٠٠ نسخة (١٨٨١) .

ومن هنا يبدو أن ماضى عائلة فولكنر قد أسدى إلى التقاليد فى قصصه
بقدر ما أسدته مدينة أكسفورد فى قصص يوكناباتا و فى ما يتعلق بحقائق المكان
والطبقات الاجتماعية . ولكننا نرى كلاً من الماضى والحاضر والزمان والمكان
فى تلك القصص لا كحقائق واقعة أو مسرودة ولكننا نراها وقد لعب الخيال دوره

في إعادة بنائها . لقد قال فولكنر إن الزمان لا وجود له « اللهم إلا في لحظات ارتقاب مؤقتة للأفراد » ، ومن ثم فإن ما يبهر أى قارئ مدقق لأعمال فولكنر هو ما يلمسه فيها من شدة التركيز . ولقد كان فولكنر في واقع الحياة مواطناً ، مثله كمثل بقية المواطنين ممن عاشوا في عالمه وفي منطقته . أما فولكنر المؤلف فكان خلافاً في وسعه « أن يحرك شخوصه في المكان والزمان اللذين يريد هما » كما قال لس ستين . وليس من الميسور أن نفرق بين فولكنر المواطن وفولكنر المؤلف كما ينبغي . إن يوكناباتاوا ليست « حقيقية » ولو أنه أضفى عليها طابعاً خفياً من الإحساس بالحقيقة الخيالية التي تقف على قدم المساواة مع العالم المخلوق . إنه « المالك الوحيد الذي لا ينازعه أحد » في ملكية يوكناباتاوا كما يقول لنا في الصفحات الأخيرة من قصة « أبسالوم ، أبسالوم » .

وهذا الخلق الإقليمي العجيب يتخذ مادته من ذلك البلد المليء بالأخاديد والوديان المنحوتة في الصخور والطفلة الحمراء والذي يبعد حوالى خمسة وسبعين ميلاً إلى الجنوب من ممفيس في دلتا شمال للسينسي . ويجد ذلك البلد شمالاً نهر تالاهاشى وجنوباً يوكناباتاوا . وهناك طريقان يمتثلان بالزلط والقدارة يتقاطعان عند مدينة جيفرسون ، مقر الولاية ، على هيئة هلال . أما الخط الحديدي ، الذي بناه سارتوريس ، والمتجه إلى وصلة ممفيس فيسير محاذياً للطريق المار من الشمال إلى الجنوب . وثمة طريقان آخران يمران بالبلدة يبدأ أحدهما من منطقة الصيد والقنص ، من « مائة سانبين Sutpen's Hundred » التي تبلغ مساحتها مائة ميل مربع (قصة أبسالوم ، أبسالوم) ، أما الآخر فيبدأ من قرية فرنشمانزبند "Frenchman's Bend" حيث بدأ فيلم سنوبس "Flem Snopes" حياته في قصة « القرية الصغيرة » .

والخريطة غنية بالتفاصيل التي استخدمها فولكنر ، فكل مكان بها دور في الملحمة المعقدة التي كتبها عن ذلك البلد ، ومع هذا فقد عالجها فولكنر بموضوعية تتسم بالحرص الشديد الذي يلتزمه من يقوم بعملية مسح الأرض .

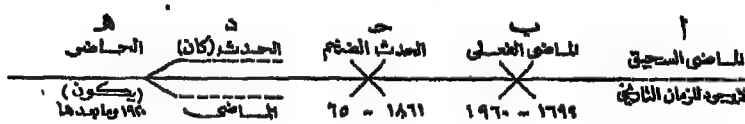
وتبلغ مساحة ذلك البلد ٢٤٠٠ ميل مربع . أما عدد سكانه ، حسب تعداد ١٩٣٦ فهو ١٥٦١١ نسمة منهم ٦٢٩٨ من البيض و ٩٣١٣ من الزنوج . ولهذا التفوق العددي للزنوج أهميته الخاصة في جميع أعمال فولكنر . لقد أضفى ذلك « مشكلة » منذ البداية ، ولكنها عولجت بمنتهى السكياسة لا كشكلة حساسية أو اقتصادية بل كعلامة تشير إلى التفرقة العنصرية والاجتماعية والتفرقة الأدبية آخر الأمر .

والحق أن هذه « القطعة الصغيرة من أرض الوطن » التي حبتها الطبيعة بالكثير ، هي نقطة التحول إلى الأسطورة الأدبية لحالة الإنسان في أمريكا وفي العالم أجمع ، فنرى أن الأشخاص والمناظر الطبيعية مروضه بعناية فائقة ودقة متناهية في التفاصيل . إننا لا نجد أنفسنا على الإطلاق في تيه العموميات ولو أن كل شخصية تضم بين جنبها تفاصيل دقيقة ولحات عالمية . ونجد كذلك أن العالم الذي خلقه فولكنر أفضل من المصدر الذي استقى منه الحقائق الجغرافية بسبب عمق الإحساس الذي عاجله به . أما أن أشخاص ذلك العالم ومنازلهم التي يقطنونها تمكس صورة المصدر المستقى منه فأمر لا يهم لأن عبقرية فولكنر لا تهتم بالحديث عن « عالم يعبر عن العالم الحقيقي » ولا عما فيه من نماذج وعينات . إن طبقات الشعب والأوضاع الاقتصادية والمناورات السياسية ليست بذى بال عنده ، بل الأهم من ذلك هو أن دقائق الحياة في يوكناباتاوا ، مسجلة بمثل هذا الدأب القلق ، لا تعدو أن تكون وسيلة للبحث العميق في الدوافع الملحة والضروريات الأخلاقية للإنسان . إن إيرفينج هاو "Irving Howe" يصف أعمال فولكنر بأنها « أسطورة أدبية تستمد مادتها من حياة الجنوب ، ولكن المعنى الذي تهدف إليه ، في أفضل حالات فولكنر ، لا يشير من قريب أو بعيد إلى الحقائق الجغرافية ولا تحده حدود ... » .

٢

اخترت من بين الطرق الكثيرة التي يستخدمها فولكندر في عرض الموضوعات الكبرى التي اهتم بها طريقتين آملاً أن يساعدنا ذلك على الإلمام بخصائصه بصفة عامة قبل أن أتعرض لبحث أمثلة منفصلة منها . وأولى هاتين الطريقتين تتعلق بمعالجة فولكندر للزمان (بما في ذلك الزمان التاريخي ، والتقاليد ، وكذلك اتران القصة والسرعة التي تدور بها حوادثها) . أما الثانية فمحاولة لبيان التأثير التدريجي في السيطرة على الشخصية الرئيسية واستخدامها لكي تعكس مدى اهتمامه بما يذكره ضمناً وما يذكره صراحة . وقد تكون الطريقة الأولى أهم طريقة لدراسة فولكندر . ومهما يكن من أمر فإنه وإن لم يكن هناك وجود ذو أهمية للزمان ، بمعناه الحرفي ، في أعمال فولكندر ، إلا أننا نرى ضغط الماضي على الحاضر وقد انعكس ، في كتاباته ، على تصرفات الفرد النفسية والأخلاقية بطرق عديدة مختلفة معقدة هامة .

وسوف أبدأ الحديث بتخطيط يبين نماذج مختلفة للزمان في أعمال فولكندر . وهي نماذج مبسطة للغاية ، نرجو أن تساعدنا على السير قدماً في مناقشة تلك الأعمال .



ولابد من بعض الملاحظات العامة على هذا التخطيط ، « فالماضي السحيق » (أ) زمان ما قبل التاريخ أو زمان لا تاريخ له أو وجود غير زمني أو نقطة قبل الزمان عندما لم تكن المبادئ الأخلاقية الفعالة قد دخلت تاريخ الإنسان بعد

أو لم يكن الإدراك الإنسانى قد شملها بالفعل . « والماضى الفعلى » (ب) يعنى بداية التاريخ المسجل فى ملحق طبعة ١٩٤٦ من قصة « الصوت وسورة الغضب » . ولكنه يبرز تطور الزمان بشدة فى نطاق القرن التاسع عشر متجهاً نحو الحدث الضخم (ج) ومجاوزاً له . وهذا الحدث هو الحرب الأهلية التى كانت ميداناً فسيحاً للتعبير بعنف وشدة عن الأزمات الأخلاقية والتوتر الذى تراكم على مر الأيام . وهذا لا يعنى أن فولكنر « قصصى تاريخى » أو أنه أعطى الحرب الأهلية عناية خاصة أكثر مما ينبغى (إنها تلعب دوراً كبيراً فقط فى قصة « بطل لا يقهر » ويستشهد بها بشيء من التطويل فى « سارتوريس » و « النورفى أغسطس » و « أبسالوم ، أبسالوم ! ») . وأهم استخدام للزمان عند فولكنر هو إطاره أو حركته — فى إدراك شخصياته له فى العرض القصصى من وقت ذلك الحدث الحامى من الماضى الحديث (د) إلى الحاضر (هـ) . وهذه الحركة متبادلة تتعاقب على هيئة رموز وأشكال مختلفة من رد الفعل النفسى ، ومن هنا نرى الكثير من التنقل بين الفترتين (ج) ، (د) فيما يسميه « لحظات الارتقاب المؤقتة للأفراد » .

وتتطوى أعمال فولكنر ، بطبيعة الحال ، على إطار تاريخى ، ولكن علينا أن نلتقطه من هنا وهناك فى قصصه ورواياته لأنه لم يعرضها عرضاً تاريخياً مباشراً . وقد حاول مالكولم كاوى "Malcolm Cowley" سنة ١٩٤٦ (بمساعدة فولكنر أو بموافقته على أقل تقدير) أن يعيد بناء ماضى يوكناباتاوا عندما قام بكتابة « مختارات من أعمال فولكنر "Viking Portable Faulkner" فبدأ بفترة ما قبل الحرب الأهلية ، من سنة ١٨٢٠ إلى ١٨٥٩ مبنياً ما تعرض له المنود والزواج من استغلال وإحلال البيض من أهل الجنوب محلهم . وعرض بعد ذلك للحرب الأهلية وعبر عنها بقطعتين اختارهما من قصة « بطل لا يقهر » . ورسم صورة للفترة من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٠ أظهر فيها ضياع التقاليد وتحطيم الغابات (قصة « الدب » هى للثل الواضح الذى استخدمه فى هذا الصدد) . وأخيراً

يقدم لنا القرن العشرين في القصص التي ظهرت فيها قبيلة سنوبس وما يصفه كاوى بأنه « نهاية عهد » ، تدهور العائلات الهامة ، ومظاهر الانحلال وما شاكلها . وتنتهى للملحة بقطعة مقتبسة من قصة « إنزل ياموسى » إسمها « دلنا الخريف » وفيها يعنى آيك ماك كاسلين "Ike McCaslin" غروب العالم البدائى والغابات التي أزيلت والتي « يقوم الناس بالقضاء عليها غدراً بمحاربتهم وبلطهم لا لشيء إلا لأنهم يخشون الغابات » كما يقول فولكنر فى قصته « الدب » . والعمل الذى قام به كاوى عمل ساحر يدل على عبقرية فذة ولكنه فى نفس الوقت تشويه لاستخدام فولكنر للزمان لأنه مرتب للغاية وواضح غاية الوضوح ، كما يتجاهل استخدامه الكبير للعلاقة بين الماضى والحاضر وهو استخدام نفسى وليس استخداماً تاريخياً .

وعلى القارئ ، علاوة على ذلك ، أن يفهم أن فولكنر يرى الزمان فى مزيج من التوتر الإنسانى مختلطاً أشد الاختلاط ومتداخل أشد التداخل مع التأثير الخطأى والأسلوب وإيقاع القصة وموسيقاها . ولا يكاد القارئ يحس إطلاقاً بالحاضر الجرد (قصة « المحراب » استثناء صارخ من هذه القاعدة ، وفى بعض القصص الأخرى نرى الحاضر منعزلاً قائماً بذاته ولكن لفترات محدودة) كما أننا قلما نجد الماضى المحدد قائماً بذاته . وثمة استعمالان هامين للزمان فى قصص فولكنر: أحدهما إعادة تصوير الماضى ببطء ودقة وبالتدريج على لسان الرواة فى الحاضر أو الرواة الذين عاشوا فى الماضى القريب (كما فى أبسالوم) ، أما الاستعمال الآخر فى إطار الانتقال من الماضى إلى الحاضر ثم إلى الماضى أو فى نطاق نقط فى الماضى (« الصوت وسورة الغضب » مثال طيب على ذلك) . وفى كلا الحالين يكاد المرء لا يرى الحاضر على الإطلاق كزمان خالص أو منفصل ، إنه متداخل فى الماضى ولا يعنى شيئاً بغير هذا التداخل ، وتصبح طبيعته المعقدة نتيجة لهذا التداخل الذى لا فكاك منه للثنين .

وفي ميسور المرء أن يشبه الزمان عند فولكنر بشيء مفتول : فهو منساب من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضي . والحقيقة ليست كائنًا موضوعيًا ولكنها الشيء الذي صنعه الماضي أو الحاضر في نطاق سلسلة من الظروف النفسية . ومن هنا يصبح الواقع كما وصفه كارل زنك "Carl Zink" :

« مسألة زمان ومكان أكثر منها حالة إدراك . إن فولكنر يدرك ويبرز فارقاً هاماً بين الزمان البسيط ، الزمان الذي تعرفه الساعة والتقويم الذي يسجل به الإنسان استمرار التغير ، وبين الزمان « المطلق » . فالزمان البسيط وسيلة للقياس ، أما الزمان « المطلق » فهو الظهرة مصحوبة بالإدراك الفردي ، إنه ليس تأريخاً بقدر ما هو محاولة مستمرة لتقدير القيم الحقيقية » .

وهناك إلى جانب وجهة النظر الهامة هذه عن الزمان ، فكرة « الماضي السحيق » (١) في التخطيط السالف الذكر) . وهذه يمكننا أن نطلق عليها التوقف المطلق أو الرؤى غير المرتبطة بزمان أو الحالة غير التاريخية التي كانت قائمة قبل التقييد الإنساني ثم تخطته . وقد جاء وصف هذه الفكرة بطرق مختلفة كما سلطت عليها أضواء سريعة في « الدب » و « أبسالوم » و « النور في أغسطس » و « جنازة راهبة » وفي غيرها من القصص في صبور عديدة خاطفة . ويصف إيرفينج هاو هذه الفكرة بأنها « ماضى انتزع من الزمان التاريخي ، ونعيم مثالي يتعاضد سلميًّا مع المجتمع ، ولكن أولئك الذين يسعون إلى رحابه سعيًّا وراء الترويج عن النفس أو التطهر لا يخلطون بينه وبين المجتمع » . وفي وسعنا أن ندرك طبيعته وأن نرى تباين الرمز للدلالة على تسلط فكرة التاريخ في شخصية هايرون بانس "Byron Bunch" في قصة « النور في أغسطس » الذي ينتقل أول الأمر في غير استقرار بين جيل هايتاور "Gail Hightower" وهو مثل صارخ للروح القلقة التي تسمرت في رمز راكد للماضي التاريخي ، وبين ليندا جروف

”Lena Grove“ التي يتميز وجودها في الزمن السحيق « المطلق » بما تملكه من حصانة مطلقة ضد ما في الحياة الإنسانية من مأس وأحزان . ويصطحب باناش لينا أخيراً فيصبح وكأنه « يوسف » دنيوى يصطحب المذراء المهجورة وطفلها .

ويعتبر هذا التصور للماضى السحيق ضرورة هامة في الأدب الأمريكي ، وكثيراً ما يشير الأديب الأمريكي إلى « حالة البراءة » التي تسبق التجربة أو تتجاهلها أو تتحاشاها عندما يريد الإشارة ، بطريقة أو بأخرى ، إلى الرحلة الكبرى التي يقطعها الشخص الأمريكي من مرحلة البراءة إلى مرحلة التجربة والخبرة . ولقد كانت هذه الصورة من أكثر الصور استخداماً على الحدود الأمريكية كما أثبت هنرى ناش سميث ”Henry Nash Smith“ بإفاضة في قصته « الأرض البكر ”The Virgin Land“ (١٩٥٠) . وهناك صور كثيرة متعددة في هذا الصدد منها قصص جورب كوبر الجلدى ”Cooper’s Leather-Stocking Tales“ لجيمس فينمور ”James Fenimore“ ، ومغامرات هاكلبيري فين ”Adventures of Huckleberry Finn“ لمارك توين ”Mark Twain“ ، ونك آدمز ”Nick Adams“ في قصة هيمينجواى ”Hemingway“ « في زماننا ”In our time“ » وغيرها من القصص الأخرى : وهناك استعمالات أخرى لم تصل في نصحبها إلى ذلك المستوى مثل قصة « الضحك الأسود ”Dark Laughter“ » لشيروود أندرسون ”Sherwood Anderson“ و « العطلة ”Holiday“ » لوالدو فرانك ”Waldo Frank“ .

ويرمز فولكنر إلى الماضى السحيق في قصصه بأشكال متعددة في فيافي قصة « الدب » ، وفي حالة البراءة القائمة في فترة ما قبل التاريخ التي وصفها في قصة « أبسالوم » ، وفي رؤى الحقيقة الحبيسة الراكدة على الطريق إلى مدينة جيفرسون في الفصل الأول من قصة « النور في أغسطس » ، وفي المناظر الطبيعية للزرعة الواقعة خلف جيفرسون في قصة « متطفل في الرغام » .

واللغة التي يستعملها فولكنر لها هي الأخرى أهميتها الخاصة بالنسبة لهذا الطراز من « لحظة الركود » ، فكلمات مثل « لاهراك له » و « حيس » و « متجمد » ومعلق » و « ثابت » و « مسجى » وما شاكلها تصف حالة البراءة الراكدة . والفقرة التالية من قصة « متطفل في الرغام » توضح أثر ذلك على أسلوب فولكنر الخطابي .

« كان ينبغي أن يحدد الرمز الحى للأرض في تكرار عمل ، ذلك الرمز الذى يتمثل في مجموعة شكلية من الطقوس التى ترقى إلى مرتبة الغيبيات ، مجموعة متشابهة مملّة مثلها كمثل علامات الطريق التى تربط مقر الولاية بأطرافها على خير وجه ، فيها يختلط جهد الحيوان بالمحراث بالإنسان فى صعيد واحد لى يخرج لنا موجات جامدة من خطوط الحرث التى تشهد بما بذل فيها من جهود ضخمة ولكنها خاوية لا تدل على أى تقدم ، ثقيلة فى ذاتها ثابتة لا تتحرك مثلها كمثل مجموعة من تماثيل المتصارعين التى لا تقاس ضخامتها أمام ضخامة الأرض »

ويستخدم هذا الأسلوب الخطابي ، وأساليب أخرى على شاكلته لتحديد حالة توقف الإدراك أو بقاءه على حالته ، كما توحى فى كثير من الأحيان بوجود حالة « مثالية » للطبيعة تسبق اندفاع الزمان أو بداية « التقدم » وفساد الشئون الإنسانية . ونحن نرى فى معظم الأمثلة أن هناك نقداً ضمنياً لطبيعة الشر البشرى أو عدم الإحساس بالأخلاقيات البحتة . ومن الخطأ الفاحش أن نفترض نتيجة لهذا أن فولكنر يؤمن بتفوق الحياة البدائية أو أنه ينصح بالانسحاب من الحاضر والرجوع إلى الطبيعة المثالية التى لا مكان فيها للزذيلة .

ثم إننا نجد فى كثير من النواحي أن صفة التوقف السرمدى هي مسألة تتعلق بمخلق الشخصيات المسرحية والوصف ، فكثيراً ما يوازن البطل فى قصص

فولكنر الركود والعنف ، وكثيراً ما يخطئ بشدة في محاولته هذه ، ويبدو ، على أقل تقدير ، أن فولكنر يريد أن يوحى إلينا بأن تطرف كوينتين كومبسون "Quentin Compson" والده أمر غير مناسب ولا يمكن السير على نهجه في الحياة العادية . وللماضي السحيق وسيلة من وسائل عرض وضع من أوضاع الطبيعة أو هو وسيلة وصفية أو قياسية لتحديد دور الإنسان وأثره على ذلك الوضع وعلى التاريخ .

ويقول جافن ستيفنز "Gavin Stevens" في لحظة من اللحظات في قصة « متطفل في الرغام » إن الزمان هو كل ما يملك الإنسان إنه كل ما حال بينه وبين الموت الذي يحشاه ويمتته وتتضمن قصص فولكنر الكثير من هذا الشد والجذب . إن شخصياته القصصية مخلوقات قاسية يقلقها ما تعانيه من وحدة في هذا العالم ، وتحيرها بشكل غير عادي طبيعة الأعباء التي لا بد لها أن تتحملها ، بل هي شخصيات تسرب إليها اليأس وتريد أن تؤكد وجودها قبل أن يطبق عليها الموت . ومن هنا تصبح عقدة الماضي والحاضر وسيلة لترتيب شخصيات فولكنر في مجموعات ، آخذين في الاعتبار « أعباء » التاريخ والصراع من أجل التعريف بالنفس ، ومن ثم فإننا نجد في قصصه نوعاً مألوفاً من الصراع لإيقاف الزمان والحيلولة بينه وبين تشويه المثل العليا لما يحمله مرور الزمان في طياته من تهديد لها وعدوان عليها .

وهذه الحالة من حالات سيطرة فكرة إجبار التاريخ الإنساني على التوقف تبدو واضحة بطريقة فعالة للغاية فيما يدور في رأس كوينتين كومبسون من أفكار (وهو يعد نفسه للانتحار) عندما تذكر ما سبق أن نصحه به والده وما أبداه له من ملاحظات : « وهذا الذي رغبت في أن تعلمي من قدره وترفعه من قطعة من الغباء الإنساني الطبيعي إلى قطعة من الرعب تدعها وتركبها بالصدق ، فكانت وسيلتك إلى ذلك عزلها عن العالم وضجيجه حتى يعفينا ذلك من حتمية الأمور » إن كوينتين يحاول بكل وسيلة أن يحطم الزمان وأن يثبت

عدم دقته وعدم سيطرته الفعالة على الشئون الإنسانية لأنه دليل على تحلل الإنسانية ومعيار لفنائها .

وعلى العكس من ذلك نجد الخادمة الزنجية ديلسى "Dilsey" قادرة على التكيف مع الزمان ومع التاريخ دون أن تسمح لأى منهما بالغبلة عليها ، ومن هنا فإن إيمانها الثالى بالعموميات أصدق وأبقى من إيمان كوينتين . وهذه الفقرة الجميلة من الباب الرابع من قصة « الصوت وسورة الغضب » تبين رد الفعل فى نفس ديلسى تجاه الزمان فى وقت كانت فيه بالمطبخ بمنزل آل كومبسون فى صباح عيد الفصح :

« وعلى الجدار فوق دولاى كانت هناك ساعة لا ترى فى الليل
إلا على ضوء مصباح . ساعة تشيع ، بذراعها الوحيد ، إحساساً عميقاً
بالتموض . صدر من تلك الساعة صوت أولى كما لو كانت تسلك
حلقها ودقت خمس دقائق » .

« فقالت ديلسى الساعة الثامنة »

إنها تشعر شعوراً عميقاً بوجودها فى منزلها فى خضم عالم قلب وطدت نفسها على ما فيه من أخطاء بعد أن أعدت لكل أمر عده . ومن هنا فهى قادرة على أن توازن بدقة بين ما هو حقيقى وما هو مثالى ، وأن تظل بمنأى عن الانهيار الذى تعرضت له عائلة كومبسون التى ظلت تخدمها عشرات السنين ، وهو الأمر الذى لم يستطع أن يحققه أى فرد من أفراد العائلة .

ومحاولة كوينتين وقف الزمان ليست سوى مثل من الأمثلة التى ضربها فولكنر فى هذا السبيل . ولعل أوضحها هو رد الفعل التقليدى أو الاستجابة بروح القطيع لما يحدث للانسان . ونحن نرى الرجال والنساء يرفعون شعارات للأحداث دون تفكير أو إحساس بالمسئولية ، ويمكننا أن نتخذ من هذا الاتجاه

مثلا على هروب الإنسان من مواجهة أعباء الماضي الأدبية . ويبين فولكنر بنجاح يحسد عليه كيف تتعارض هذه الشعارات مع مشكلة الإنسان ذاته ، فنجد أن استخدام كلمة «زنجي» على وجه التعميم أمر أملتته الحاجة لمواجهة اختبار حيوية « الإنسان » . وهذا الموقف هو المادة المسرحية في قصة « متطفل في الرغام » . إن شخصية لوкас بوتشامب "Lucas Beauchamp" — كزنجي وكرجل — تعتبر تحدياً دائماً لا لامة الشعب في مدينة جيفرسون الخصب ، بل وللطفل الشاب تشيك مالميسون "Chick Mallison" كذلك ، فلا بد أن يدرك تشيك ، آخر الأمر ، رجولة لوкас في مواجهة ما ينتظره بصفة عامة بسبب « زنجيته » التي تعتبر جزءاً مما ورثه من تعصب ثقافي . وإذا غضضنا الطرف عن هذه العلاقة فهناك الأزمة الأشد هولاً وهي أزمة الجماهير التي تتصرف وفقاً لفكرة محددة راسخة في أذهانها ، وهي معاقبة الزنوج الآثمين كما حدث في حالة الجماهير التي تجمعت حول منزل جوانا بيردن "Joanna Burden" وهو يحترق في قصة « النور في أغسطس » . ولا يقتصر دور تشيك على إثبات براءة لوкас من جريمة القتل لحسب بل يتعداه إلى إقناع نفسه بأن الأفكار المحددة الراسخة غير مجدية . وبعد أن تحقق له ذلك بدأت الجماهير (التي عبر عنها فولكنر بـ «الواجهة») تنصرف وتخفى ويقتصر الحق الإنساني على الشعارات العامة غير المحددة .

وإلى جانب هذه المهارة في استخدام الزمان كشئ مطلق مقابل الزمان كشئ « حقيقي » نجد أن فولكنر يلجأ إلى وسائل خمس أخرى يصف بها العلاقة بين الفرد وبين الماضي ، ففي بعض الحالات نجد الشخصية التي يعالجها فولكنر تتحمل عبء الماضي في شئ من القلق: فمثلاً نجد جو كريستماس "Joe Christmas" مرتبكاً أول الأمر ثم يستثار فيتحدى الوضع الاجتماعي الذي وجد فيه بوصفه زنجياً فيجبر نفسه آخر الأمر على أن يلعب دور الشهيد الضحية ويموت بين يدي يرمى جريم "Percy Grimm" ، وهو الآخر مثال لبساطة الرغبة والغرض ولكنها بساطة قلقة أكثر تطرفاً وأقل إقناعاً .

وفي مثال آخر يتجه بطل فولكنر ، دون هواده ، إلى تحقيق خطة مطلقة .
ففي قصة « أبسالوم » تبدأ توماس ساتبن "Thomas Sutpen" خارج الزمان
في حالة من السلام والحرية الطليقة ، ثم نراه بمدئذ يواجه العالم بما فيه من
طبيبات ومن مفارقات فيحاول إملأه إرادته على الزمان بأن يفرض لنفسه مكانة
في مجتمع الجنوب ، وهو بهذا ينتهك الأوضاع الطبيعية والإنسانية . إن هذا هو
« الخطأ » الحقيقي في خطته ، بل في ميسورنا أن نقول إن الخطأ في حد ذاتها
خطأ أكبر تفرع عنه الخطأ الأول .

وفي مثل ثالث من أمثلة رد فعل الفرد حيال الزمان نجد البطل الذي « وقع
في مصيدة التاريخ » وتسمر في مكانه بسبب حالة ثبات في الماضي . والمثل الواضح
على ذلك هو جيل هايتاور في « النور في أغسطس » الذي يختلف ثباته تمام
الاختلاف عن « تحمله للزمان » على عكس ما كان عليه الأمر في حالة « ديلسي » .
إن حالة الثبات أو التسمر جاءت نتيجة لأنه وهب نفسه كلية لوجهة نظر خاطئة
في التاريخ والبطولة . إن تخيل هايتاور لهجوم الفرسان في الحرب الأهلية ، التي اشترك
فيها جده . طارده طوال حياته وشل تفكيره في الحياة ، فهو لا يكاد يقدر على
النجاة بنفسه منه ، ولو مؤقتاً ، لكي يمود فيحتل مكانه في الركب الإنساني
بطريقة فعالة . إن هذا التصور يتمثل له على هيئة عجلة تظل دائرة إلى
ما لا نهاية .

« إنها تدور وتدوى دون أن تحقق أى تقدم كما لو كان يدفها
في حركتها لذلك الطوفان الأخير الذي انبثق منه ، تاركاً جسده
خاوياً أخف من ريشة مهب الريح وأضال من قشة ساكنة فوق
إفريز نافذة . . . » .

والنوع الرابع من أنواع رد الفعل للزمان هو إنكار وجود الماضي . ويعتبر
هذا النوع ، على عكس افتراض مجرد وجوده ، تبايناً نفسياً ينطبع على ذلك
الشخص القلق الذي يحاول تنظيم العالم على الصورة التي تحلو له . والأمثلة من

هذا النوع نادرة . وقد تكون الشخصية الملائمة هنا هي شخصية بوبي "Popeye" في قصة « الحراب » . إنه شخصية عجيبة مضحكة من شخصيات الحاضر « الآلى » التي لا يمد إليها أحد يد المساعدة ويهيء وصفه في البداية هذا الجو الذي نراه شائماً في القصة بعد ذلك :

« كان لبشرة وجهه لون عجيب لا أثر للدم فيه كما لو كنت تراه أمام نور كهربائي في وضوح النهار . أما منظره في قبعته القش المائلة على جانب رأسه وقد وضع يديه في خاصرته فكان له ذلك الطابع السطحي الغث الذي يتسم به المعدن الرخيص المطروق » .

وأخيراً فإن شخصيات فولكنر قد تنظر إلى الماضي نظرة بسيطة تاركة ما فيه من تباين وانحراف معتمدة على صدق ما بعده من استقرار وتحمل . ورد الفعل الخامس هذا تجاه الزمن معقد بحق وينطوي على كثير من الاختلافات فهناك « الرؤى السعيدة » التي بحثناها قبلاً وهناك « القبول » الرتيب المتزن للزمان وأثره الهدام على الانسان ، وهو ما مارسه ديلسى بفاعلية ، ثم هناك الاستعداد للتأقلم وفق الظروف كما في قصة « وأنا على فراش الموت » ، وهناك الكثير من الشخصيات من هذا الطراز في أعمال فولكنر التي يبدو أنها له بمثابة « احتياطي » من الاستقرار مثل : مس هابرشام السجوز "Old Miss Habersham" في قصة « متطفل » ، ولينا جروف في « النور في أغسطس » ، وسام فاذرز وآيك ماك كاسلين في « الدب » ، وكثير من الزوج في قصصه . وكما يقول كارل زنك في كتابه « حديقة فولسكنر "Faulkner's Garden" » فإن الزوج والنساء والأطفال غالباً ما يتمتعون « بتوازن روحي » تفتقر إليه شخصياته الكبيرة في بعض الأحيان :

« يتمتع الزوج ، بالرغم من فقرهم ووضعهم المهين ، بتوازن روحي كشعب يعيش على الأرض وبالأرض يرعون عائلاتهم ويحمون صغارهم » .

٣

تنطوى الطريقة الأخيرة لمعالجة أعمال فولكنر ككل على خطر المجازفة بالتبسيط أكثر مما ينبغي كما حدث في الطرق التي أن سبق استخدمها قبلاً . ومع هذا فإننا إذا قبلناها بتحفظ معقول أضحت عظمية القيمة في متابعة التطور في أعماله بطريقة مجدية . وكان أول من اقترح هذه الوسيلة هو راسل روث "Russel Roth" في مقال نشره في مجلة بيرسبكتف "Perspective" (صيف ١٩٤٩) تحت عنوان « ولیم فولكنر » : نموذج الحجج "William Faulkner: The Pattern Pilgrimage" . ولقد آثرت أن أتناول الشروط التي وضعها روث بشيء من التفصيل لأنه لا بد من التعرف على كثير من مزاياها حتى يمكننا أن نضعها موضع التنفيذ الكامل .

تطورت أعمال فولكنر، في رأيي، داخل إطار من « الذكاء المركزي » . وهذا التعبير يحمل في طياته بعضاً من التشابه مع استعمال هنرى جيمس "Henry James" له ، ولو أن هناك الكثير من الاختلافات الرئيسية بين استخدامه له واستخدام فولكنر له في الشخصيات التي يرسمها كل منهما . وعلاوة على ذلك فإننى لا أؤمن بأن في مقدور المرء أن يقبل هذا التعبير على أنه يعنى أن شخصية ما في عمل ما « تعبر عن وجهة نظر الكاتب » . إن فولكنر لا يعبر عن وجهة نظره بهذه الوسيلة . وبالرغم من هذا يبدو في كثير من مراحل حياته الأدبية أنه يجاهد ليعبر عن الحقيقة الإنسانية بالطريقة التي تنصرف بها شخصية أو أخرى من شخصياته القصصية حيال تلك الحقيقة . وهذا يعنى بطريقة أخرى ، أنه يمسرح الحقيقة ، بمعنى أن شخصية ما في موقف معين تتأثر به وتؤثر فيه ، وعن طريق حديثها نفسه تضيف على ذلك الموقف قيمة ولوناً وميزة تعتبر نوعاً من تفسير الكاتب لما يجري من أمور ، وغالباً ما يكون ذلك مجرد أسلوب ، والذهاب بالأسلوب الخطأ إلى مدى أبعد مما تحتمله قدرة الشخصية على التعبير .

ويحتاج التعبير البسيط عن الأنواع الثلاثة من « الذكاء المركزى » إلى الكثير من الإفاضة . وهذه الأنواع هى (١) « الشاب الذى يحب الجمال » وهذا هو نفس التعبير الذى استخدمه روث أيضاً (٢) « الرجل الضعيف الطيب » و (٣) « الرجل القوى الطيب » . والشاب الذى يحب الجمال تسيطر عليه نظرتة إلى الشر ومن ثم فهو الواقع أبعد من أن يقوم بعمل فعال تجاهه . إنه الصورة التى رسمها فولكنر لطراز خاص جداً من هاملت . إنه يرى الشكرلة داخل نفسه كما لو كان يفكر دائماً وهو واقف أمام المرأة يرى نفسه فيها ، إنه ينسى التمثيل بمعناه المعروف لأنه يخرج على الإطلاق عن نطاق التأمل الذاتى النفسى . والاتجار بالطبع ملجأ أولى يحتسى به . فإذا أمكننا أن نتخيل أن هاملت انتحر مؤمناً أنه بهذا ينقذ شرف العائلة فقد تتمكن من تكوين صورة واضحة ، إلى حد ما ، للشباب المحب للجمال على « أنه مثال لانهمزام الذكاء » . وطبيعى أن هذا الافتراض يجب أن يجرنا إلى ميدان هام من ميادين دراسة الأدب الحديث لو أتاح لنا هذا الكتاب وصفحاته مثل هذه الدراسة : دراسة التطور الذى حدث منذ كتب جول لافروج "Jules Lafrogue" قصة هاملت إلى برافروك "Prufrock" لايليوت "Eliot" ثم أخيراً إلى الأنواع الكثيرة المختلفة من « الحساسية الحدية » التى تميز « البطولة الحديثة » . ويكفى أن نقول إنه — ابتداء من جو الضياع الذكى والنظر إلى الأمور باحتقار ، الذى ساد فترة ما بعد الحرب — نجد أن فولكنر قد أدلى هو الآخر بدلوه فى رسم نقائص هذه الشخصية الحدية وصور الكثير مما نفتقر إليه .

وقد تطور البطل عند فولكنر فبدأ يبتعد تدريجياً عن هذا الموقف الذى يكاد يكون شللاً تاماً حتى وصل إلى موقف على النقيض من ذلك تماماً هو موقف « المنتقد » المثالى أو دور إبراز الفضائل فى نطاق تورية دنيوية محكمة للقيم الإنسانية . ولكن فولكنر لا يذهب فى هذا الطريق إلى نهايته ، فبراعته المتناهية كفنّان قصصى تكاد تكون مصحوبة دائماً باعترافه العملى بالنقائص

الإنسانية . وعندما يبدو بطله وهو ينحرف مبتعداً عن القداسة إلى ذلك الجانب غير المعقول لدور الإنسان وهو سلبه حقاً أو آخر من حقوق الله ونسبته إلى نفسه — نجده وقد عاد به إلى القداسة مرة أخرى . وبالرغم من هذا يبدو أن فولكنر يستجيب — وخاصة في إنتاجه من سنة ١٩٥٠ — إلى ضغط القوى الأخلاقية . لقد أراد أن يثبت بطريقة إيجابية فعالة وبالقول أن الإنسان خير ، وأصبح أبطاله يمثلون بالتدريج صورة أو أخرى من صور يوكنا باتا وفا بضجيجها ووضوحها ، وتنعكس هذه بدورها صورة أو أخرى من الصور التي وردت في أجزاء كثيرة من الكتاب المقدس .

ونحن نرى بطبيعة الحال استمراراً لعملية النضوج في جميع أعمال فولكنر فنجد أن التعبير عن صفات الشجاعة والایمان والتحمل العادية يجري على لسان أشخاص عاديين كما يسود الوفاق غالباً عندما يبدو أن التطرف في الخير أو الشر قد أضحت له الغلبة . وهناك البطولة التي تتسم بالبساطة التامة والتي تعبر عن إتمام عمل يوم طيب على الوجه الأكمل ، وأحياناً تسود بطولة الشخص العادي كما في قصص « متطفل » و « بطل لا يقهر » والقسم الأخير من « الرزين وسورة الغضب » . وعلاوة على هذا يوفر لنا فولكنر فرصة التأمل الدقيق الموجز في الحياة ، ويبدو هذا على هيئة حوار « جانبي » تقوم به شخصية ثانوية قبل أن تنزل الستار على العمل الضخم ، وعلى سبيل المثال يعبر عمل الزوج عن وجهة نظر جيسون كومبسون العامة ومن ثم يضعه أمامنا لتتابعه .

« إنك أكثر من ذكاء ، وليس هناك في هذه المدينة من يحاربك في ذكائك فأنت تسخر من أي إنسان يدعى الذكاء إلى الحد الذي لا يتمكن معه من أن يتمالك نفسه » .

قال هذا وهو يدخل إلى العربة ليمسك بزمام الخيل .

قلت « من هذا ؟ »

قال « إنه مستر جيسون كومبسون » .

و بصور كوينتون كومبسون الموضوع بشكل فعال بطريقة موجزة مبدئية
أخرى من طرق التأمل النفسى فيفكر وهو يتحدث عن مكانة الزوج فى مجتمع
البيض الجنوبيين فيقول :

« إنهم يدخلون حياة البيض كومبسونات سريرة سوداء تحجب
الحقائق البيضاء لفترة فى صدق لا يحتمل الجدل ، كما لو كانت تحت
المجهر ، أما بقية الوقت فانهم مجرد أصوات تضحك فى غير ما داع
للضحك وتبكي عندما لا يكون هناك ما يستلزم البكاء . . . » .

ويظهر « الشاب المحب للجمال » منذ مطلع حياة فولكنر الفنية . إنه يبدو ،
أولا ، على هيئة جندي عائد من ميدان القتال : ومهما يكن من أمر فان ماهون
"Malon" فى قصة « مرتب الجند » يبدو ضحية للحرب مما يتعذر معه أن
نعمده من الأذكىاء . ولا بد أن يفسر الآخرون موقفه . وتستمد القيمة الحقيقية
للقصة من التناقض والصراع فى التجاوب لحالته المزعجة وتحركه نحو الموت .
وثمة مثل أفضل « للشاب المحب للجمال » العائد من الحرب وهو الشاب
بايارد سارتوريس "Bayard Sartoris" إنه بحق الشاب الذى ليس فى ميسوره
أن يواجه المجتمع برمته ولا أن ينهض بدوره كضحية لانحلال ذلك المجتمع .
وبايارد ، كما يقول إرفنج هاو ، « لا يمكنه أن يصل إلى مستوى الإدراك
يرفمه إلى مستوى معرفة نفسه . إن ذكائه لا يوازي يأسه » . وتنتهى هذه
المرحلة من مراحل « للشاب المحب للجمال » كرمز للذكاء المركزى بشخصية
كوينتين كومبسون . إن تعبيراته عن « البطولة » تحركها نفسه التى لم يحدث
أن دخلت امتحانا جديا أمام حقائق العالم الخارجى . إن دوره على وجه التحديد
دور رمزى ، كما أنه منعزل ذهنيا ، فضلا ، عن كونه مبهما لم يدخل أى اختبار
جدى مع العالم الخارجى . إنه مثال لما أمماه هنرى جيمس « النفس المغفلة » .

يبد أنه يختلف تماماً عن بطل جيمس لأنه شخص يعيش في أعماق نفسه على طريقة الرومانتيكيين . إنه « يفكر » في أن يعمل عمل الأبطال في سبيل « قضية » . ولكن هذه القضية تفسدها نفسه بل تتشربها وتمثلها . ومن هنا فإن انتحاره ليس انتحاراً بطولياً لأن القضية التي انتحرف في سبيلها لم تتمتع نطاق نفسه على الإطلاق .

والواقع أن أيًا من هذه الشخصيات لا يعبر عن فولكنر ، كما أن فولكنر لا يعبر عن أى منها . ومن الصعب أن نقرر ما إذا كان فولكنر يندمج حقيقة في شخصياته أم أنها مجرد مسرحية موضوعية . إن كوينتين يصبح بطلا فقط عندما يبدو قلقاً غاية القلق بسبب مثالب أخيه . إن ما يشعر به وما يأتيه ليس شيئاً بديعاً على الإطلاق ، كما أن فولكنر لا يقدمه لنا كبطل ولكنه يتيح الفرصة للمناقشات طويلة توضح أسباب فشله في الصفحات الأخيرة من الجزء الثاني من قصة « الصوت وسورة الغضب » .

أما غموض محاولات أبطال فولكنر في التصرف تجاه شرور المجتمع وإحلاله فإنها تظهر بشكل أكثر حيوية في الطراز الثاني من أبطاله « البطل الطيب الضعيف » . إنه « طيب » لأنه يزعم أن يتصرف إيجابياً وعن جدارة ولكن تقط ضعفه ، مهما كانت تلك النقاط ، تحول بينه وبين أن يكون لنجاحه تأثير أدبي ، وأول مثال واضح على ذلك هو هوراس بنباو "Horace Benbow" في « سارتوريس » و « الحراب » . إن بنباو يفشل في فعل الخير لأن تصوره للشر يحطم إرادته (يعود من مأخورة ممفيس مثقلاً بشرور لا يقدر في الواقع على تفهمها) . وهو يفشل كذلك بسبب ضعف داخلي في « الإنسان السليم السريرة » العادى . ولا يتمكن بنباو من إنقاذ تمبل دريك "Temple Drake" أو لى جودوين "Lee Goodwin" من مصيرهما . ثم نجده أخيراً يواجه خطراً شديداً هو وقوعه نفسه في براثن الشر الذى يقاومه . ومن الأمور البارزة أن فولكنر عندما قرر أن يستعرض موضوع « الحراب » وهو يكتب « جنازة راهبة »

اختفى بنباو منهاكلية وحل محله جافن ستيفنس ، مرشحه المبدئى للقيام بدور « البطل الطيب القوى » .

وثمة مثال آخر أكثر إقناعاً بشخصية « البطل الطيب الضعيف » وهو راتليف "Ratliff" الذى ظهر فى قصة « القرية الصغيرة » وما تلاها من قصص . إن راتليف رجل أبرز صفاته أنه يحتمل إلى العقل . وعلاوة على هذا فهو إنسان يتمتع بروح مرحة للغاية ومرونة عاطفية ظاهرة وفى وسعنا أيضاً أن نقول إنه إنسان حكيم : فى مقدوره أن يترجم سلوك مواطنى « فرنشمانز بند » العاديين ، وهو سلوك يبدو غالباً مضحكاً غير منطقي ، إلى حكم شعبية . وهو إلى جانب ذلك إنسان ذكى نبيه يهتم بالتغيرات بين « الصفقة » وبين « المقايضة » . وفى « القرية الصغيرة » نجد أن الرجل الذى يتصرف بعقل قد تبوأ مكاناً مرموقاً لأول مرة فى قصص فولكنر ولكنه لا يسيطر بل يظل الإنسان « الضعيف » لأنه لا يمكنه أن يعضى فى الزعامة إلى نهاية الشوط . كما نجد أن رغبات مواطنيه غير المعقولة من القوة والإصرار بحيث لا يمكنه أن يتغلب عليها . والأكثر من هذا أنه إنسان عطوف يملك القدرة العاطفية . وهذا الميل إلى الاستسلام إلى حالات الغضب والفرع يثبت لنا أنه لا يرقى إلى مكانه « سنوبس » وما يتمتع به من ذكاء لا تؤثر فيه العاطفة على الإطلاق . وقد ثبت فى النهاية كذلك أن راتليف إنسان مغفل سليم النية : إنه لا يريد المال الذى يأتى سهلاً ولكنه لا يقدر على مقاومة الانفعال والخطايرة التى تنطوى عليها مثل هذه المحاولة ، وأخيراً نجده مجرد ضحية أخرى لخيانة سنوبس التى وصفت وصفاً بالغ الفخامة والجمال .

وراتليف هو أكثر شخصيات فولكنر « الطيبة » اتزاناً ومقولية ، وانهزامه فى نهاية « القرية الصغيرة » لا يعنى أنه فقد كل إحساس بالاتزان أو أنه مجنون - مثل هنرى آرمستيد "Henry Armistid" - نتيجة لسيطرة القلق عليه . إنه يستمر فى قصتي « المدينة » و « القصر الريفى » ويتحدث حديثاً متمشياً مع موقفه فى القصة السابقة ويشارك مع جافن ستيفنس ونشيك مالىسون

في القصتين الأخيرتين في أنهم رجال ذوو إرادة طيبة ولديهم القدرة على تنفيذ تلك الإرادة في كثير من الأحيان .

أما شخصية « الرجل الطيب القوى » فتكاد تكون نتيجة لحساسية فولكنر الأخيرة تجاه خطأ الإنسان وقدرته على التغلب عليها . لقد قال ، في مقابلة مع سنثيا جرينييار "Cynthia Grenier" (١٩٥٦) « ليس هناك موضوع بعينه في أعمالى ، وإذا كان ثمة موضوع فيها فيمكن القول بأنه نوع من الإيمان بالإنسان وقدرته دائماً على أن يسيطر على كافة الظروف وعلى قدره وأن يتحملها جميعاً » . ولوجهة النظر هذه أخطارها . ويمكن الخطر الحقيقي في أن فولكنر سوف يضحى بالمسرحة في سبيل الإيمان . ويتعرض جميع أبطال فولكنر ، الذين ينتمون إلى هذا الطراز الثالث ، لهذا الخطر . وأبرز « المتحدثين باسمه » من أبطاله هو جافن ستيفنس ، الذى وصفه أحد النقاد وهو متأثر ببلاغة فولكنر وتأكيدياته في خطابه الذى ألقاه بمناسبة حصوله على جائزة نوبل ، وصفه بأنه « تجسيد للجنوب الذى بعث من جديد » .

ولم يقدم لنا فولكنر ستيفنس في وحدة متسقة على الإطلاق ، فهو أولاً يثرثر كثيراً وفي كثير من الأحيان يتخذ موقف القبطان « الذى يحاضر عن الملاحاة بينما السفينة تغرق » ، ولنا هنا أن نساءل ما هو موقف فولكنر فيما يتعلق بخطابة ستيفنس وبلاغته ؟ الواضح أنه معجب بكثير من آرائه ولكنه غالباً ما يشعر بأن جعله مجرد إنسان عاقل معناه التسليم بعدم وجود أية محاولة لرسم شخصيته . ومن هنا نراه يجعل ستيفنس يتصرف تصرفاً خاطئاً في النهوض بمسؤولياته في « متطفل » . والبطولة الحقيقية في هذه القصة هى بطولة الصبي تشيك مالىسون وصديقه الزنجرى اليك سوندر والسيدة المجوز مس هابرشام . ويصبح ستيفنس ، في مناسبات أخرى ، ما يمكن أن نصفه بأنه « ملاك » وهب نفسه للأخلاقيات . ففي « جنازة راهبة » مثلاً نراه محامياً سطحياً ويشبه بنباو في قصة « الحراب » بالمعنى

المبنى فقط . ودوره الحقيقي هو دور الأب الديوى الذى يسترف له الخاطئون ، ويرى من واجبه أن يقنع تمبل دريك بانغماسها فى الشر .

وفكرة البطل الطيب القوى تنبج ، فى كثير من الأحيان ، نحو العموميات الأخلاقية الخالصة حتى إنها تنتهى آخر الأمر فى قصة « أسطورة » إلى مزيج من الكناية والخرافة . وشخصية البطل فى هذه القصة تفقد كيانها الشخصى . فالعريف شخص يتصرف خارج نطاق مهمته ولكن تصرفاته هذه لا تخلو من مغزى يهدف إليه فولكنر . و « أسطورة » ليست قصة بالمعنى الذى نعرفه ولكنها « موعظة » يمثل فيها الأدب دائماً للركز الثانى بالنسبة للبدا والرسالة الإلهية .

ومن الواضح أن فولكنر تملكه الحيرة حول ما يجب أن يفعله ليؤكد دهوته ويحتفظ بالفن فى نفس الوقت . لقد كانت الحقائق الأخلاقية موجودة ضمناً فى قصصه الأولى ، أى أنها لم تكن تظهر على مسرح الحوادث ولكنها كانت موجودة فى المضمون الدرامى . والواقع أن الإفصاح عنها علانية أو الإصرار على التعبير عنها كان يعتبر أمراً جانبى الذوق ، بمعنى أن فى ذلك خرقاً للتوازن القصصى وامتداداً غير طبيعى لمكانيات الانسان . ومهما يكن من أمر فإن ستيفنس يحول ماهو فكاهى أو مثير للمعاطفة فى القصص الأولى إلى موقف خطير مركز مصطنع . كما أن العريف فى قصة « أسطورة » قد تحول إلى شئ فوق إدراك الانسان . ولكن هذه المبالغة لا تعنى أن فولكنر قد نحى جانباً اهتمامه بما فى الإنسانية من تنوع . وقد أعادت قصة « القصر الرينى » قصص فولكنر فى كثير من النواحي ، إلى التوازن الفنى بين للتناقضات وهو الأمر الذى كانت تتميز به أعماله الأولى .

وفى مقدورنا الآن أن نناقش أعمال فولكنر ومداها من نواح متعددة ممتازة . كما أنه لا مندوحة من أن نقدر مدى تلك الأعمال وقيمة ما حققه كل منها على حدة . وإذا نحن نظرنا إلى قصص فولكنر نظرة شاملة وجدنا أنها تتداخل بشدة

في بعضها البعض . ويرجع بعض هذا الإحساس بالتداخل من قصة إلى أخرى إلى التركيز الضيق على مقاطعة يوكناباتاوا ، وتكون النتيجة أن نجد في تلك القصص تنوعاً وتكراراً للمواقف في نفس الوقت ، فالشخصيات تتحرك من قصة إلى أخرى كما تتكرر تفاصيل المناظر الطبيعية من حين إلى حين . ومع أن فولكنر ينتقل من مكان إلى مكان ومن طبقة من الشعب إلى طبقة أخرى ، فإن وضع الأرض هو نفس الوضع من قصة إلى قصة . وبالرغم من الإغراء الذي داعب فولكنر في الأيام الأخيرة لكي يجعل الصدق شيئاً ثابتاً لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلقه فإن أعماله تنطوي على سلسلة متلاحقة من المحاولات لاستكشاف طبيعة الصدق المتنوعة المتغيرة والنظر إليها من مختلف الزوايا الإنسانية ، كما يمكننا أن ننظر إلى قصص فولكنر على أنها تجارب في الأسلوب وفي البناء القصصي لا فيما يتعلق بالمواقف الإنسانية فحسب ، بل وبالحقائق الخالدة التي أشار إليها في خطابه الذي ألقاه في ستوكهولم .

الفصل الثاني

بدايات

١

تعتبر قصتا « مرتب الجند » و « البعوض » إنتاج رجل اكتشف طريقه . فكلتاها تعتبر ، بطريقة أو أخرى ، نتاج ستة أشهر قضاها في نيو أورليانز سنة ١٩٢٥ وصحبه شيرود أندرسون في فترة منها . ولا يرجع الفضل في كتابة هاتين القصتين ، بحال من الأحوال ، إلى أندرسون وأستاذه في الأسلوب ، ولو أن « البعوض » تردد صدى أسلوبه في كثير من الوجوه . والقصتان هامتان في المقام الأول لأنهما يعبران عن إنسان موهوب لم يكن قد اكتشف بعد الشكل أو الموضوع الصحيحين للكتابة .

وتمثل « مرتب الجند » الروح التي سادت القصة في العشرينات التي أعقبت الحرب . فبطلها دونالد ماهون "Donald Mahon" يعود من الحرب إلى منزله في تشارلز تاون بولاية جورجيا مثقلاً بالجراح فاقداً بصره ينازع سكرات الموت . وحقيقة حالته هي البؤرة التي تدور حولها جميع شخصيات القصة ، فتجد كلا منها يعبر عن نفسه وفقاً لتصرفه حيال هذا النموذج الذي يسميه الفرنسيون (في عنوان ترجمتهم للقصة) « العملة البديلة "Monnaie de Singe" » وبين هؤلاء والده ، وهو من رجال الكنيسة ، وسيلى سوندرز "Cicily Saunders" خطيبته التي أصابها الجنون بسبب عودة ماهون المفاجئة ، وشخصان صحبا « الجنة » إلى جورجيا ، ومارجريت باورز "Margret Powers" ، وهي أرملة شابة فقدت زوجها في الحرب ، وجو جيليجان "Joe Gilligan" وهو أحد المجندين . ويضفي جانورياس جونز "Janarias Jones" ، الذي ظهر على

مسرح القصة كما لو كانت غابات سوينبرن قد تفتحت عنه ، يضيئ عليها مسحة لم نعهد لها في فولكنر .

والجو السائد في قصة « البعوض » تقليد لإيليوت وجو « الضياع » الذى ساد فترة ما بعد الحرب ، كما أن محاولاته لتقليد حالة نفسية دون معرفة دقيقة بما يصاحبها من تفاصيل تعتبر كارثة . فلاحقة جونز بالفرز للنساء المهاريات تتعارض في عجب ، مع المرارة القائمة للموت الذى يحوم حول دونالد ماهون . ومن المفروض بالطبع أن جونز يعبر عن بعد الحياة المدنية المأجنة عن أهوال الحرب التى يمثلها ماهون . وتحطم صدمة ظهور ماهون الاتزان السطحى الجميل لسيلى سوندرز كما يقضى عليها تماماً ، كشخصية لها وزنها ، ملاحقة جونز ومغازلته الفارغة لها .

ونحن نرى أن فولكنر يستهدف رسم شخصية لكل واحد من هؤلاء منعزلة ، سواء عن خوف أو عن عدم اكتراث ، عن محور الحياة الاجتماعية المألوفة ذات المنزى . ففي حالة ماهون نرى أنه فريسة لمنف الحرب يسر نحو النهاية وقد فقد بصره وشعوره ، كما تقف جروحها حائلاً بينه وبين أية حيوية وتقضى على أحاسيسه العاطفية . وعلى النقيض من ذلك نرى جانورياس جونز وقد انزل هو الآخر عن الإنسانية ، ولكن بمحض اختياره على النحو الذى كان سائداً سنة ١٨٩٠ وعاد إلى الظهور فى سنة ١٩٢٠ . ثم إن عدم الاكتراث نراه عاملاً مشتركاً بين ماهون وبين جونز . وعدم الاكتراث هذا ليس مختلفاً فى آثاره بطريقة ظاهرة . ومهما يكن من أمر فإن عدم اكتراث ماهون أكثر تحطيماً لأنه جاء نتيجة للأساء لا يد له فيها .

وهذه الشخصيات التى رسمت بناية للتعبير عن الإنعزالية والشقاء تعتبر تعبيراً عن الضياع الذى ساد فترة ما بعد الحرب ولكنها جميعاً تقليد مصطنع لما كان ينتهجه معاصروه ، فسيلى سوندرز ، مثلاً ، تقليد لما فعله ف . سكوت فيتزجيرالد "F. Scott Fitzgerald" ولكن فولكنر عاجلها بقسوة لاذعة

لم يكن في وسع فتزجيرالد أن يجاريه فيها . وكانت خطوبة سيسلي لـ ماهون تشبه أصلاً خطوبة ديزى فاي "Daisy Fay" لجانسي "Gatsby" في قصة « جانسي الكبير » "The Great Gatsby" . لقد أسرها وعد الجندي بزواجها لما فيه من خيال وسحر ، ولكن عودته كانت علامة النهاية للرومانتيكية الإنسانية ولأنانيتها العميقة . وبالرغم من هذا التقريع الواضح فلا يسع للراء في الواقع أن يقبل تفاهتها لأن شخصاً من شخصيات القصة لم يثبت وجوده بل رأيناها جميعاً ضحايا لعرب وياس غامضين . إنه نوع من المآزق التي واجهتها شخصيات أولدس هكسلي "Aldous Huxley" في قصصه التي كتبها في عشرينات القرن الحالى .

وكان الشخص الوحيد الذى حافظ على اتزانه وعلى قدرته على الرؤية إلى ما وراء مركز الرعب المادف هو ، فيما يبدو ، القسيس والد البطل . فقد كانت له « فلسفة » تمكنه من البقاء ووجهة نظر تؤكد ، بصفة خاصة ، التسليم بمحتمية الشر ، سواء كان إنسانياً أو غير إنسانى — وذلك إذا أردنا أن نبرز « الوحدة » المطلقة لأعمال فولكنر — إن إيمان القسيس يقوم على أساس الرضى الذى يشبه فى غير ما وضوح تحمل ديلسى وتماسكها الثابت .

وإذا عدنا فألقينا نظرة أخرى على قصة « مرتب الجند » بعد التجربة التي اكتسبناها من الاهتمام الشديد بأعمال فولكنر البارزة ، وجدنا أن الموازنة بين نماذج الانعزالية والأخطاء الإنسانية تشير إلى بداية تجربة للاستكشاف الدقيق الواضح للحقيقة ولتختلف وجهات النظر الفردية في أعماله التي جاءت بعد ذلك . ومما تجدر الإشارة إليه بصفة خاصة احترام ماهون الكبير للموت الذى لا بد منه والمرضى والعنف . ونظرتنا إلى كل ذلك في حدود التدبير الإنسانى وفي نطاق ما يوصى به الدين . وكان عرض فولكنر لذلك في « مرتب الجند » عرضاً غير دقيق بسبب ضعفه عندئذ ككاتب شاب يحاول أن يستمد أسلوبه من الإعارة

والتأجير ، وتشويهه لشخصيات القصة عندما حاول أن يجعلها مطابقة تماماً للشخصيات التي استعار منها فجاء سلوكها مغايراً لها وغير دقيق .

وقصة « البعوض » أقل نجاحاً من سابقتها ، فقد حاول فولكنر في هذا التقليد الواضح لأوليس هكسلي أن يفعل ما فعل هكسلي مع عدد من النماذج التي جاءت في قصصه الأولى ، وهي نماذج لاذعة لم تكتمل لها عناصر الفكاهة . ولكن ما يحققه فولكنر لا يمدو أن يكون محاولة من الدرجة الثالثة ، كل فضلها أنها فتحت أمامه آفاقاً جديدة للموضوعات وللبلغة التي نشهدها في أعماله التالية : وباختصار فإن « قصة البعوض » تصف جماعة أقلمت على ظهر يخت من نيو أورليانز . والضيوف الذين جمعهم مسز مورييه "Mrs Maurier" ، وهي أرملة ثرية ، بمساعدة ابنة أخيها المراهقة ، جماعة متنافرة: بعضها من الفنانين والكتاب من الحى البوهيمى الفرنسى ، إلى جانب رجل إنجليزى ، وآخر يعمل في قسم المشتريات بأحد المحال ، وكثير غيرهم . وتهرب ابنة الأخ ، أثناء الرحلة ، مع رئيس الخدم فيهاجمها البعوض الموجود في أحد المستنقعات القريبة ، بلا مشقة أو رحمة وتضطر إلى العودة إلى اليخت . ولما كانت هذه هى كل « الحركة » في القصة فكان لا بد لها أن تعتمد ، في تأثيرها ، على الحديث عن « الأفكار » والسلوك وعن أشياء أخرى معاصرة . وكانت هذه كلها حصيلة فولكنر من قراءاته ومشاهداته في السنوات التي أعقبت الحرب ، ولكنه لم يكن بارعاً في التجاوب معها فجاءت رخيصة نسيباً ولم يفلح في نقل تلك الأفكار للقارىء بطريقة مرضية للغاية ، ومن ثم فإننا نجد أن بعض أولئك الذين اتخذهم وسيلة لعرض تلك الآراء ، مثل جوردون المثال ، لا يستطيعون التمسك بها إلا لفترات قليلة متقطعة طوال القصة . والواضح أن فولكنر أراد لجوردون أن يكون شخصية من « الوزن الثقيل » ولكنه جاء أقرب ما يكون إلى شخصية مطبوعة لا تتغير .

وفي وسعنا ، بطبيعة الحال ، أن ننظر إلى « البعوض » نظرة أخرى

ولكنها في الواقع ليست تلك التي أرادها فولكنر في سنة ١٩٢٧ : وذلك أن نعتبرها دراسة لفشل اللغة في التعبير عن الحقيقة . وقد أشارت أوجا فيكيري "Olga Vickery" إلى أن وجهة النظر هذه لا تتعارض مع ما قام به فولكنر في قصصه الأخيرة من تنقيب دقيق في أعماق اللغة والخبرة عندما قالت :

« في هذه القصة ، كما في القصص التي تلتها ، لا تعتمد الحقيقة على الكلمات فحسب بل على فترة إدراك تأتي عادة عند ما يكون اهتمام المرء بالنشاط الذهني أقل ما يكون »

وطبيعي أن مثل هذه النظرة إلى قصة « البعوض » تلقى ظلالاً مختلفة للغاية على المناقشات التي جرت فيها ، وهي مناقشات غير هادفة تفترق إلى الذكاء . ومن هنا فإن فشل هذه المناقشات يصبح الدليل على أنها موضوع للبحث أكثر مما هو دليل على سخافتها وركاكتها . ثم إن الفصل الأساسي بين الأقوال والأفعال ، وهو في حد ذاته جزء من السخرية التي كان يستعملها هكسلي في العشرينات ، يستبر في هذه الحالة مسألة ضرورية للغاية ، فهو يلعب دوراً كبيراً في قصص مثل « الصوت وسورة الغضب » و « أنا على فراش الموت » . كما سنرى فيما بعد . وتشير مسز فيكيري إلى أن الأشخاص الذين تترك أعمالهم أعمق الأثر في النفس نتيجة لأصالتها ، هم أقل الناس اهتماماً بالأقوال ، والعكس بالعكس . وثمة مثل على ذلك وهو الحرج الذي واجهه فيرتشايلد "Fairchild" الذي يقوم بدور الروائي في قصة « البعوض » بسبب عقم الألفاظ كبديل للأفعال :

« لقد بدأت نعمل إلى الأقوال بدلاً من الأفعال ، مثلك في ذلك كمثل الزوج الذي انطلقاً نوره لتستره على زوجته الفاجرة فاصطحب معه بعض القصص كل ليلة في فراشه ، وسرعان ما أصبحت الأفعال والأعمال بالنسبة له مجرد ظل لصوت معين يصدر منك بأن تفتح فك بطريقة معينة فيتخذ شكلاً خاصاً »

وليس ثمة شك في أن هذا القول (الذى ثبت صدقه عندما دافع فيرتشايلد عن عمله) يعتبر وسيلة لإبراز الاختلاف بين الأقوال والأفعال ، ولكن من الخطأ أن نأخذ هذا على أنه فكرة لمحة نفذت بذكاء ، فهى فى هذه القصة المتناهية الضعف فكرة عادية جداً سبق أن تعرض لها عشرات الكتاب بطريقة أفضل فى تاريخ الأدب . ونحن لا ننظر إلى أهميتها لا على ضوء ما تطورت إليه بطريقة أكثر فاعلية فيما تلاها من قصص . فالحديث شئ وقيمتة شئ آخر ، وخاصة إذا كان هو كل ما فى القصة أو يكاد يكون أكثر ما فيها . ولا جدال فى أن « البعوض » لا تضم شيئاً ذا قيمة . والواقع أن فولكنر يضع « كائن » مقابل « قائل » كما أشارت إليه مسز فيكرى ، ولكن « البعوض » لا تبرز الصراع بأية وسيلة فعالة ، ولا يبقى لنا سوى قصة لا حركة فيها تدعها الأقوال تدعياً ناقصاً ، وهى أقوال جوفاء فى أغلب الأحيان ولا تستقر على قرار على الإطلاق .

ويبدو أن جميع أعمال فولكنر قبل سنة ١٩٢٩ تدل على أنه كتبها دون هدف واضح ودون إدراك ما يريد أن يقول ولا كيف ينبغي أن يقوله . وغالباً ما يتسم أسلوب قصتيه الأوليين بالفخامة ولكن دون هدف ، كما أنه غير واضح المعالم فى الوقت الذى يجب أن يكون فيه محدداً واضحاً قوياً بل نراه مبتذلاً لا ابتكار فيه . أما أن قصصه التى تلت هاتين القصتين أثبتت اتباعه للوسائل التى جاء ذكرها هنا فتدل على مثابرتة أكثر من دلالتها على عبقريته فى سنواته الأولى . والحقيقة أنه كان كاتباً قليل الإكتراث بأى شئ حتى استقر (فى قصصه التى يكتبها منذ سنة ١٩٢٩) على ما أسماه « الرقعة الصغيرة من الوطن » . وتدل قصتا « سارتوريس » و « الصوت وسورة الغضب » اللتان نشرتا سنة ١٩٢٩ ، على أنه « وصل » قبل أن يكلف نفسه مشقة الذهاب إلى هناك ، وأصبح الأمر كأن الأسطورة والخرافة طوع بنائه ينهل منهما كلما أراد . وليس هذا القول صدقاً

كله، و« سارتوريس » كانت عملاً انتقاليًا إلى حد ما ، وفيها انتهت الحرب العالمية الأولى بالطريقة التي انتهت بها الحرب الأهلية ، وبدأت بعدها الدراسة المضنية للعنف وأعباء الماضي . ولا تقتصر قصة « الصوت وسورة الغضب » على كونها دراسة ليوكناياتا وفا بل إنها أعظم مثال في الأدب الأمريكي للقصة التي تعالج تداعى المعانى .

وتعتبر « سارتوريس » أيضاً بداية لاستخدام التقاليد في القصة ، فعائلة سارتوريس ، مثلها كمثل عائلة كومبسون ، عائلة قديمة يعانى جيلها الحديث من الحيرة والضعف بسبب الاضطرابات الأدبية والذهنية . ولكن فولكنر يحاول هنا تجربة القاعدة التي سادت في أعقاب الحرب وهى قاعدة « الجذب والتفاهة » . ولم يكن ذلك بالأمر الهين . وفى الوقت الذى نرى فيه فى أعمال فولكنر أصداء من إيليوث لى يثبت أنه هو الآخر مر بفترة تلعذة ، فإننا نجد أنه سرعان ما أثبتت عبقريته الأصلية أنه لم يكن مجرد مقلد غض العود . كل هذا يدلنا على أن « سارتوريس » لم تكن لتقف على قدم المساواة مع خير ما كتب فولكنر من أعمال تلت ذلك . وكما قال روبرت كانتويل "Robert Cantwell" فإن :

« انلخط الفاصل بين أعماله فى المرحلة الأولى ، التى تتسم بمحاولة الكتابة الأدبية ، وبين قدرته فى المرحلة الناضجة الكبرى هو قصة « سارتوريس » . والأكثر من هذا على وجه التحديد أن سارتوريس تضمنت شيئاً تجاوز القصة ذاتها فأفسح الطريق أمامه ليكون صورة شاملة لأعماله كلها . . . فاذا تركنا قصتيه الأوليين ووصلنا إلى سارتوريس وجدنا أنفسنا فوراً فى مدينة جيفرسون بلحمها ودمها ، على بعد خمسة وسبعين ميلاً من ممفيس ، وهى مدينة فى الريف الأعلى تمتد على السفوح الواسعة أمام التلال الزرقاء وسط المزارع العريضة الجميلة الغنية الناعسة . . . » .

والشاب بايارد سارتوريس طيار عائد من ميدان القتال مثل دونالد ماهون. في قصة « مرتب الجند » ، ومن ثم فإننا نجد أن هناك اتصالاً روحياً بينه وبين القصة الأولى. وهو كما وصفه وليم فان أوكونور "William Van O'Conner" في قصة النار للمعدة "Tangled Fire" ينحدر من أصلاب الشباب الحانق الذي عاش في نهاية « القرن الماضي ». إن ذكرى موت أخيه في معركة جوية تكاد تصيبه بالجنون ، ومن هنا نراه يخاطر بحياته في جرة شيطانية . إنه يسعى إلى الموت عنوة ، وأخيراً يحقق له ما أراد بعد سلسلة من الرحلات التي كان يقوم بها لإختبار الطائرات . إن الشاب بايارد رجل يندفع نحو العنف ، إنه يصطنع مشكلة لم يكن في وسع ماهون أن يشير إليها ، فهو يسعى إلى خلق ظروف العنف بدلاً من السماح لها بإيقاعه في حبالها بروح بطولية لا معنى لها وإن كان هناك ما يدفع إليها .

والإختلاف الجوهرى بين « سارتوريس » و « مرتب الجند » يكمن فيما تضمنته قصصه التالية من إشارات إلى كل منها . وإذا كان من العسير على الشاب بايارد أن ينفذ إلى المعنى الأكيد لأفعاله ، فإن الأمر يختلف مع فولكنر الذى كان في ميسوره أن ينفذ إلى ذلك المعنى بل إنه نفذ إليه بالفعل . إن البطولة هي موضوع « سارتوريس » ، والغضب الأعمى والخوف الذى نلاحظه في بايارد ليس إلا عودة إلى حب المغامرة الذى كان موجوداً في الماضي . وفولكنر هنا أفضل بكثير عما كان عليه قبلاً لأنه لم يعد الأمر أمر حاجته إلى شيء يكتب عنه بأسلوب رومانتيكى بل حاجته إلى بناء قصص يضم بين طياته الماضي والحاضر والأفعال والدوافع حتى يتيسر له ، من خلاله ، أن يقيم الأفعال الإنسانية . إنه لا يتمكن من وصف هذه الأفعال وصفاً طلياً إذا لم يصنعها داخل إطار ، سواء كان ذلك الإطار هو المجتمع المعقد أو التقاليد أو كليهما معاً . وتقدم له روحه للرحمة خدمة طيبة لتحقيق أغراضه فنرى العجائز من النسوة والزنوج كما في القصص الأخرى يلقون ظلالاً من الشك المريب على أى إدعاء للرومانتيكية والإسراف

فى الأسلوب الخطابى . ومن هنا تفضل « سارتوريس » كل ماسبق أن كتبه من قصص لأنها أغنى بالتفاصيل وأكثر حزمًا فى حكمها على قيمها الثقافية .

والشاب بإيارد لا يعدو أن يكون الموضوع السطحى للقصة لأنها لا تتعلق به وحده بل تتناول أيضًا علاقته بأربعة أجيال من عائلة سارتوريس التى شهدت كلا من الحرب الأهلية والحرب العالمية الأولى . وأهمية الماضى هنا مدعمة بالأسانيد ، وعلى بإيارد ألا يؤقلم نفسه لعنف الحرب فحسب بل ولجذورها الضاربة فى أعماق التاريخ . ومن هنا فإننا نجد أن الفعل البشع للحرب التى تتمثل فى نفسه يرجع إلى التركة التى ورثها عن أسطورة الماضى .

وهذه القصة هى بداية تحليل فولكنر للأسطورة . إن شعب يوكناباتاوا ، التى خلقها ، غالبًا ما يدرك تلك الأسطورة ويلبس ما يترتب عليها . إنه يتأمل معناها ويتحمل أعباءها الظاهرة كما يشارك فيما أحدثته من رد فعل يبدو الآن باهتًا بسبب ماضى عليها من سنين . وتساعد التجربة التى مر بها بإيارد سارتوريس على وضع الأسطورة فى نطاق الحقيقة لأن الأسطورة تتراجع وتنحسر تاركة مكانها للحقيقة المتفجرة . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فى الوقت الذى لا يريد فيه فولكنر أن يوحى « بالتفوق الرومانتيكى » فى الحرب الأهلية نجد أن ثمة خلافًا جوهريًا بين الحربين سواء فى مدى الإلزامات التى فرضتها كل منهما أو عمقها وتأثيرها . والعنف فى الحرب العالمية الأولى عنف مباشر فجع ليس هناك ما يخفف من أثره . أما عنف الحرب الأهلية فكان موضوعًا لمئات التفسيرات وقد خفت حدته بل أصبحت ضحيجًا فى غمار التجربة .

وهنا نجد فولكنر يهتم مرة أخرى بدراسة وجهات النظر المختلفة وأثرها على الحقيقة . فبايارد سارتوريس لا يمكنه أن يروض نفسه على قبول العنف كشئ رومانتيكى بحال من الأحوال . إن تجربته الخاصة جعلته فى ضياع لا يعقل ، ومن ثم فإن اندفاعه الجنونى نحو الإباداة والتدمير جاء نتيجة لاكتشافه ما فى الأسطورة

من تضليل مريع . وتلعب مقابلة الماضي بالحاضر دورها أيضاً في موضوع عائلة سارتوريس . إنهم أيضاً ، كالحرب الأهلية ، قد عاشوا عبر عدة أجيال وصارت لهم أسطورة هم الآخرون . وكلتا الأسطورتين تلقى ظلها على الشاب بايارد الذي يعاني الوحدة . إنه شهادة كثيفة محزنة غاضبة على انهيار الأساطير . وليس هذا هو ما هنالك : إنه لا يحمل العبء الكامل « للرسالة » الرمزية مثل دونالد ماهون ، إنه لا يستثير العواطف كلها أو كلها . إنه أولاً وأخيراً أخرق ومخطف وكثيراً ما تثير أفعاله السخرية . وبالرغم من كل هذا فهناك شيء ما يدعم الحالة الإنسانية ويتعارض مع الأسطورة بالرغم من العنف الحديث . إن سعى بايارد للعنف بعمق وكذلك قوة العائلة والتقاليد كلها أمور زائفة . ومع هذا ينبجج سارتوريس ، بطريقة ما ، في حفظ التوازن بين تلك الأنواع المختلفة من الزيف . وكثيراً ما يعرض فولكنر شخصية الماضي وهي تصارع الحاضر وآلام الحاضر وهي تلتأم بين نفسها وبين الماضي . إن بايارد سارتوريس يذهب إلى اللوت تحوطه هالة من البطولة الزائفة كما كان كوتلين كومبسون يريد أن ينتحر لحماية « أسطورة » ليس لها واقع من أى نوع كان . بين الأسطورة والحقيقة الناقصة نرى عوامل كثيرة متداخلة مخففة .

وتقوم مس جينى "Miss Jenny" ، إحدى شخصيات « سارتوريس » بإعادة بايارد الثائه إلى مستوى معقول . ولابد في سياق الرغبة الجامحة للانتقام ، أن يستسلم شيء ما إذا ما أريد أن نعود بالماضي والحاضر إلى مستوى معقول من الإدراك . وتعترف مس جينى بقوة الأسطورة وأثرها . ولما كان آل سارتوريس قد عادوا إلى ماضى الأسطورة فقد عرفت أنهم ورثوا عنها وسيلة لتحديد معالم الشخصية والسيطرة عليها . ولكنها تعرف كذلك كيف تميز بين السراب والحقيقة . إنها تشبه مس هابرشام في قصة « متطفل » ، التي تعرض أمامنا « البطولة العملية » ، وتعرف ماذا تفعل ولماذا تفعله . وتعرف مس جينى في النهاية

الفرق بين الحياة والموت . وبعد أن نرى قبرى بإيارد المعجوز وإبنة جون وشاهدى هذين القبرين نفكر فى ذلك الذى يجبر الإنسان على ارتكاب أعمال العنف والخطأ لكى يصبح أسطورة من الأساطير :

« ولكنها عرفت إلى أين نسير وكيف يتحلل الجسد بعد الموت ، وكيف ينتهى ذلك الذى سيطر عليهم وألهمهم وضرب لهم أروع الأمثال . لقد انتهى إلى ذلك المكان الذى يسكن إليه المجهدون آخر الأمر ، وهو مكان يلفه الخشوع الجميل ولا يرتبط بالقناء إلا كما يرتبط غلاف الكتاب بما يضمه من شخصيات ، ذلك للمكان الذى يضم شواهد قبور زوجاتهم اللاتى جذبنهن إلى أفلاكهم المتعجرفة بالرغم مما كان لمن من حسب ونسب ، وهى شواهد متواضعة فانية كتغريد الطيور تحت أوكار النور » .

الفصل الثالث

الموهبة الأصلية

١

أشار فولكنر مرات عديدة إلى قصة « الصوت وسورة الغضب » على أنها أحب قصصه إلى نفسه « إن حكى عليها قد تأثر بأنها القصة التي سببت لي أعظم الحزن والأسى ، وأحبها كما تحب الأم طفلها الذي أضحي سارقاً أو سفاحاً أكثر من حبها لأخيه الذي أصبح قسيساً ». لقد كانت أصعب ما كتب حتى ذلك التاريخ لأنها كانت أكثرها طموحاً . لقد حاول فولكنر أن يحقق أشياء كثيرة في تلك القصة : أراد أن يحكى قصة مستمرة ، وأن يقوم فيها بتجربة المونولوج الداخلي ، وأن يمرض وجهات نظر أربع مختلفة مفرقة في التنوع .

وقد وصف فولكنر تجربة كتابية لتلك القصة فيما أبداه من ملاحظات للجين ستين فقال :

« لقد كتبتها خمس مرات حاولت فيها جميعاً أن أسرد القصة لكي أنخلص من الحلم الذي ظل يزعجني حتى تخلصت منه وبدأت القصة عندي بصورة ذهنية ولم أدرك عندئذ أنها كانت صورة رمزية : كانت صورة لفتاة جلست بسرورها المتسخ بالطين فوق شجرة الكثرى في مكان يسمح لها بأن ترى جنازة جدتها من خلال نافذة وقد بدأت بالفعل في سرد القصة من وجهة نظر الطفلة البلهاء لأنني شعرت أن سردها بهذه الطريقة سيكون أعظم أثراً لأن هذه الراوية يمكنها أن تعرف ما حدث فقط دون أن تعي كنهه . ووجدت أنني لم أرو القصة في ذلك الحين فحاولت روايتها مرة أخرى ، نفس القصة

من وجهة نظر أخ آخر . ولكنها لم تكن القصة التي أريدها بعد .
فرويتها للمرة الثالثة كما يراها شقيق ثالث ، ولكنها لم تكن القصة
التي أريدها أيضاً . وحاولت أن أجمع شتاتها سوياً وأن أكمل
ما فيها من ثغرات بأن أجعل من نفس الراوية . ومع ذلك ظلت
ناقصة إلى أن انقضت خمس عشرة سنة على نشر الكتاب فكتبت
ملحقاً لكتاب آخر ضمنتته الجهد الأخير لأحكي القصة وأريح عقلي
حتى أرتاح أنا شخصياً منها » .

وتوحى هذه الملاحظات ، على أقل تقدير ، بأن بناء القصة قام على سرد
متلاحق لقصة واحدة من وجهات نظر أربع . والحقائق التي تضمنتها القصة قليلة
ومن السهل تسجيلها : وأول حادث هام فيها هو موت الجدة سنة ١٨٩٨ ،
أى منذ ثلاثين عاماً مضت ، وحكاية كادى "Caddy" مع دالتون ليمز
"Dalton Ames" سنة ١٩٠٩ ، وهى الحكاية الأولى من سلسلة
من الحكايات ، زواجها من هيربرت هيد "Herbert Head" فى إبريل
سنة ١٩١٠ وما تلا ذلك من مولد مس كوتتين ، وهى طفلتها غير الشرعية التى
نسبت فى بطلان الزواج ، وانتحار كوتتين ، فى يونية سنة ١٩١٠ ، وموت الأب
فى سنة ١٩١٣ ، وهرب مس كوتتين بمحتويات صندوق نقود جيسون ، وجهد
جيسون الضائع للقبض عليها فى عيد الفصح سنة ١٩٢٨ .

وتروى هذه الحقائق وتعاد روايتها أربع مرات من وجهات نظر مختلفة
أشد الاختلاف . وفى المرات الثلاث الأولى نرى أنفسنا قد نفذنا إلى عقول
الأشقاء الثلاثة بنجى "Benjy" وكوتتين وجيسون على التوالى ، مؤقلمين
أنفسنا كل مرة لنرى القصة ومداها من الصدق من وجهة نظر كل واحد منهم .
أما الجزء الرابع فإن وجهة النظر تنتقل من المونولوج الداخلى إلى الرواية المباشرة
وهى وجهة نظر فولكندر . ولكن « عبقرية السرد » هى التى نراها فى القسم

الخاص بدلسى . وأثر هذا الترتيب فى الرواية أثر رائع إذا ما تعود عليه الإنسان .
وليس هناك من ينكر مناسبته للموضوع .

وقد أبدى روبرت همفري Robert Humphrey ملاحظة ذكية
على هذه القصة وعلى قصة « وأنا على فراش الموت » عندما قال :

« إن الوسيلة الرئيسية للربط عند فولكنر هى وحدة الحركة فهو بمعنى
آخر يستخدم موضوعاً هاماً ، وهو الأمر الذى تفتقر إليه كافة الأنواع الأخرى
من أدب تداعى المعانى إنه الأمر الذى يبتعد بقصتي « وأنا على فراش
الموت » و « الصوت وسورة الغضب » عن قصص تداعى المعانى الخالصة ،
إلى المدى الذى أضحت فيه خليطاً من القصة التقليدية وقصة تداعى المعانى ومعنى
هذا أن قصة تداعى المعانى المعتادة تهتم بإظهار ما يدور فى عقول شخصياتها ،
أما الحركة والأفعال فتأتى عرضاً . »

وتأتى قصة « الصوت وسورة الغضب » بأمرين : أولهما أنها تلعب بوعى
بنجى وكوتلين وجيسون وتمرهم لنا فى أسلوب ولغة وصورة دقيقة تتمشى
مع متطلبات المهمة الأخرى ، والثانى هو السرد ثم إعادة السرد لقصة معينة تتوالى
فيها الحوادث طوال ثلاثين عاماً من تاريخ كومبسون . والخلط بين هذين الأمرين
يسير قدماً فى كل فصل ببراعة ومهارة تضفى على القصة إحساساً بفخامة السرد
ودسامته ، وتمنحها تبايناً فى المعانى لا يمكن للقصة التقليدية أن تحققه .

إن هذه القصة لا تحتاج إلى جهد كبير لفهمها . إنها ليست كما اتهمها به
النقاد الأول : تحفة من الخلاق الذى يستهدف لإرباك القارئ وإثارتة .
وقد كتبت مسز فيكرى تقول « إن فولكنر يجبر القارئ على إعادة
بناء القصة وفهم مغزاها بنفسه عن طريق تحديد معالم بناء القصة وترك
الموقف الرئيسى غامضاً » وبهذا نجد أن تعريف القصة بوجه عام
مشكلة ، سواء فيما يتعلق بمعنى أى موقف إنسانى أو حقيقته ، إذ أننا نراها

في صورة غاية في الاختلاف . وتشير مسز فيكرى في كتابها (قصص) إلى أن موضوع قصة « الصوت وسورة الغضب » هو العلاقة بين الفعل وإدراك الإنسان له ، بين الحادث وتفسيره له ، وتهتم شخصيات فولكنر بتفسير أى حادث يقع لها ويذهب الكثير منها إلى مدى بعيد في هذا الصدد . وعليها في هذه الحالة ، على الأقل ، أن نشاركها اهتمامها لأن الطريقة الوحيدة التي تجعلنا نفهم الأسلوب هو أن نرى الحوادث التي تقع لعائلة كومبسون بالعين التي يراها بها كل أخ من الإخوة أثناء وقوعها ثم تأملها فيما بعد .

والحادث الرئيسى في قصة « الصوت وسورة الغضب » هو العلاقة التي قامت بين كانديس Candace (كادى Caddy) وبين الدتون إيمز "Dalton Ames" . إنه خطيئتها ، وانحرافها الأخلاقى ، واتباعها للرباط المشروع ، ثم إدخالها للعالم الخارجى في نطاق عائلة كومبسون . ونحن نرى أن هذا الحادث غير متناسق على الإطلاق في كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأولى من القصة ثم نراه في الجزء الرابع قد عرض على بساط البحث مرة أخرى فنجد أنه أقل أهمية بكثير مما بدا أول الأمر . إن فولكنر يتيح لنا الفرصة لنراه داخلياً وخارجياً . إنه ينتقل من رأى موضوعى إلى رأى آخر ثم ينتقل آخر الأمر إلى العالم نفسه لكي تلقى نظرة عميقة على المكان وعلى ما يدور فيه من حوادث . ومن هنا يتضح أن الحقيقة مسألة وجهة نظر ، فنحن لا ندركها نفسها ولكننا ندرك صورة من صورها أو تشويهاً لها لا بد من إصلاحه ، بل إن هذا الإصلاح يتم آخر الأمر . وعلاوة على كل هذا نجد أن فولكنر يقول إن أية حقيقة أعقد بكثير مما تبدو في ظاهرها .

وكما سبق أن عرفنا تحدث فولكنر في مقابلته مع مسز ستين عن « صورة . . . لفتاة جلست بسرورها المتسخ بالطين . . . » إن هذا الحادث يقع سنة ١٨٩٨ ، كادى تلعب مع إخوتها فوق شجرة فتقع في الطين ويتسخ سرورها . وتحاول ديلسى

في المساء أن تزيل البقعة ولكنها لا تنجح فتقول « إنظري إلى نفسك . لقد سرت أوساخ الثوب النظيف إلى نفسك » . لقد أصبحت البقعة هي الخطيئة التي ارتكبتها وانتهت بمولد مس كوتنين ، الطفلة غير الشرعية . وفي النهاية نجد صورة بقعة الطين وقد أضحت « الصبية العديمة الأبوين التي تتسلق ماسورة التخلص من مياه المطر لكي تهرب من المنزل الوحيد الذي أظلمها ، ذلك المنزل الذي لم يقدم لها الحب أو العطف أو الفهم » . وتعالج الأجزاء الثلاثة الأولى من القصة الآراء الثلاثة المختلفة في « بقعة » كادي . إن كادي تعنى شيئاً مختلفاً في كل حالة . ولقد وصفتها مسز فيكرى بقولها : « إنها بالنسبة لبنجي رائحة الأشجار ، أما بالنسبة لكوتنين فهي الشرف ، وفي رأي جيسون النقود أو وسائل الحصول عليها على أقل تقدير » . أما في الفصل الرابع فتختفي كادي كلية ، ولو أن دورها في الصراع بين جيسون ومس كوتنين يظل ظاهراً بوضوح في الصورة الخلفية .

ويلاتم فولكنر بين الأسلوب والصورة والتتابع القصصى لكل جزء وبين وجهة النظر التي يعبر عنها . فعالم بنجي . عالم ثابت ، عالم مليء بالأحاسيس ، عالم لا مكان فيه للزمان . وترجع كل هذه للميزات إلى أنه أبله في الثالثة والثلاثين من عمره ، توقف نموه العقلي في سنة ١٨٩٨ عندما كان في الثالثة . إنه لا يستطيع أن يجرد أو يعم ، ولا يستطيع أن يميز بين زمان وآخر ، كما أنه لا يفعل إلا حيال بعض الأشياء الملموسة التي لا تتكرر أمامه مرات ومرات . وهنا نجد أن الذاكرة والإحساس أمران لا ينفصلان : إن فرق ثلاثين سنة في الزمان لا يهم على الإطلاق ، وهو لا يمكنه أن يميز بتاتاً بين الأحاسيس التي يفصلها عشرون أو ثلاثون عاماً .

وهذه الميزات تفسر لنا نوع العالم الغريب الثابت الذي نعيشه في الجزء الأول ، كما تفسر أيضاً رد الفعل الفريزي عند بنجي تجاه أى اضطراب في هذا

العالم ، فعندما تكون كادى ، مثلاً ، « على صواب » فهى عند بنجى « كرائحة الأشجار » . وعندما لا تكون رائحتها كرائحة الشجر فعنى ذلك أن هناك خطأ قد وقع . وهنا يثير بنجى عاصفة من الاحتجاج وهى وسيلته الوحيدة للشكوى أو لإصدار حكم أخلاقى . ومن أمثلة ذلك الفقرة التالية ، عندما كانت كادى مع « شارلى » أحد أحفاد والتون إيبرز (الزمان سنة ١٩٠٩) :

« لقد جريت وكادى ، وصعدنا درجات سلم المطبخ إلى السقيفة ، ثم ركعت كادى فى الظلام وأمسكت بى . كنت معها وأتجسس صدرها . قالت « لن أسمح لك ، لن أسمح لك بأكثر من هذا أبداً يا بنجى » . ثم بكت وبكىت أنا الآخر وأمسك كل منا بصاحبه وقالت « صه ، صه ، لن أسمح بأكثر من هذا » ومن هنا سكنت ونهضت كادى ثم ذهبنا إلى المطبخ وأضأنا النور وأمسكت كادى بصابونة المطبخ وغسلت فيها بشدة على الحوض . لقد كانت رائحة كادى كرائحة الشجر » .

وهذه التفاصيل تتكرر مرات عديدة ونحن نلمس رد الفعل عند بنجى تجاه مغادرة كادى لمقر عائلة كومبسون فى سنة ١٩١٢ فى افتقاده لها وفى غيابها الذى يعوضه صوت حامل حقيبة عصى الجولف "Caddy" فى ملعب الجولف المجاور ، ووجود كونتين التى أصبحت عند بنجى كأمرها فى كثير من النواحي . وقصور بنجى المطلق فى القدرة على التمييز بين شئ وآخر أو بين زمان وزمان يعنى أننا نعيش فى عالم ثابت لا يتحرك حول نطاق الزمان والتغيير . إن بنجى لا يريد التغيير لأنه يزعمه . إنه غير قادر على رؤية كادى كشخص سوف تتناوله يد التغيير ، شخص يتقدم فى السن ويعيش فى نطاق الزمان . إن بنجى يريد عالماً بسيطاً غير متغير لا يآثر بمرور الزمان (والعالم بالنسبة له عالم ثابت منذ كان فى الثالثة من عمره) .

وقد كان لحظة وضع الجزء الخاص بينجى فى أول القصة فوائدها : فأول لقاء لنا بعائلة كومبسون كان فى طفولتها (تكاد تكون بريئة براءة الأطفال) . إنه عالم بسيط سوف يبدأ منه الانهيار والتفكك والإقسام . وعندما نواجه الحوادث التى مرت بها العائلة فيما بعد فى القصة ، نواجهها وفى ذهننا رد فعل بينجى الأول « النقى » تجاهها . وأخيراً يتضاءل الإحساس الأخلاقى للموس المقرط فى البساطة عند بنجى إلى مجموعة من ردود الفعل الصغيرة : فهو يحس الشر ويشمه ثم يحكم عليه حكماً غريزياً قائماً على تفكك أولى لعالم ثابت .

ويتهى الجزء الخاص بينجى بتتابع سريع بين الماضى البعيد والحاضر المباشر — حاضراً يوم السبت السابق لعيد الفصح السابع من إبريل سنة ١٩٢٨ وهو عيد بنجى — وبينما هو يخلع ملابسه فى سنة ١٩٢٨ نراه يراقب مس كوتلين وهى تهرب من غرقتهما نازلة من فوق شجرة الكثرى (تذوب شجرتا سنة ١٨٩٨ و ١٩٢٨ فى شجرة واحدة كما يذوب الشخصان) « » وذهبنا إلى النافذة وأخذنا نتطلع إلى الخارج فوجدناها تخرج من حجرة كوتلين ثم تعبرها إلى الشجرة . ومكثنا نرقب الشجرة وهى تهتز ، وأخذ الاهتزاز ينتقل من أعلى الشجرة إلى أسفلها ثم خرجت وشاهدناها تذهب بعيداً عبر الحشائش . . . » .

ومع ما فى الجزء الثانى الخاص بكوتلين من تعقيد أكبر من الجزء الأول فإنه يعرض لنا فيه عالماً ثابتاً يحاول يائساً أن يحتفظ به ولكن لأسباب خاصة به . وفى ميسور المرء أن يلاحظ على الفور الاختلاف فى اللغة وتنوع الشخصيات والتلميحات والمحاولات التى تبذل لإثبات البراعة وطول الباع إلى جانب أنواع مختلفة من « الأحاديث » التى تدور فى ذهنه على نحو خطائى . ومع هذا نجد أن كوتلين يرى كادى بنفس الطريقة التى رآها بها بنجى : إنها عندما أسلت نفسها لدنون إيمز إنما انتهكت حرمة عالم كان ثابتاً ، لقد خرجت عن نطاق مكان وزمان لها تاريخهما العريق ، فأفسحت المجال لدوران مجلة الزمان والنمو والقناء .

إن كوتتين يحتاج هو الآخر احتجاجاً لا يقل عنفاً أو شدة عن احتجاج بنجى ولكن بطريقة الخاصة .

يتحدث فولكنر في ملحق كتاب « مختارات من فولكنر » (وهو المحاولة الخامسة لكتابة هذه القصة) عن كوتتين كشخص « لم يحب جسد أخته بل أحب فكرة شرف أسرة كومبسون الذى تعرض للخطر ، ذلك الشرف الذى يدعمه ، كما يعرف تماماً ، غشاء بكارتها المش الدقيق . وهذه صورة مصغرة جداً تشبه تماماً صورة الكرة الأرضية وقد حملها فرس بحر مدرب فوق أنفه ... » ورسالة كوتتين هي إنقاذ شرف عائلة كومبسون بالقبض على الزمان وإيقافه حتى يجبر الانحلال على البقاء بعيداً عن عالم عائلة كومبسون . إنه يحب توقف الحركة ممثلاً في صور متعددة ، منها مكان منزل عائلة كومبسون ، وعذرية كادى وأخيراً ممثلة في اللوث نفسه .

وأكبر أعداء كوتتين وأشدّهم بأساً هو الزمان ، الزمان الذى يمر عنه الساعة والتقويم الزمنى — وهو يصارعه طوال يوم ٢ يونيو سنة ١٩١٠ . وتصف مسز فيكرى عالمه في كتابها « قصص (٣٧) » بقولها « إنه نظام أخلاق يقوم على دعائم من الكلمات ومن « أصوات دقيقة ميتة لم يكن قد عرف معناها بعد . لقد قام ، باختصار ، بوضع حد فاصل بين الأخلاقيات وبين الإنسانية بمعناها العام » . وقد جعل فولكنر هذا الفرق بين الأقوال وبين الإنسانية أحد الموضوعات الرئيسية في جميع أعماله وبطريقته الخاصة . وبالمثل نرى أن كوتتين يطالب بأن تظل كادى « خارج الزمان » ولكنها تعيش فيه ولا فسكك لها منه ، فهي مخلوقة من مخلوقاته ، ومن ثم نجدها تنتهك بالضرورة فكرة كل من بنجى وكوتتين عن العالم الثابت .

ويتخذ كوتتين لنفسه دور الحارس الأمين على شرف عائلة كومبسون فيحاول أن يضع لنفسه نظاماً خاصاً للثواب والعقاب والخير والشر داخل إطار

ما يفترض أنه الشرف . ويدرك كوتتين ، في ذلك اليوم بمدينة هارفارد حركة الزمان الدائبة من النور إلى الظلام من بدء حياته إلى يوم مماته ، والساعات على أشكالها تبين الوقت ولكنه يحاول ، يأساً ، أن يثبت أنها خاطئة لا يعتد بها . إنه يعرف أن لجسده ظلاً وأن لحياته الأخرى ظل صاحبها طوال السنين عبر تاريخ الأسرة ، وهو يحاول أن يبعد ذلك الظل وينجح آخر الأمر في إبعاده بانتحاره . ولكن الظل ليس سوى واحد من أشياء كثيرة تذكرنا بالنظام الطبيعي ، فرائحة زهرة العسل تعود به إلى الوراثة إلى مسيسبي ، إلى زفاف كادى ، إلى هيربرت هيد وإلى الحقائق التى لا فكاك منها ، حقائق الزمان والتغير . وزهرة العسل تذكرنا بالأمور الجنسية ، تذكرنا بالنمو الغزير الضخم كما تذكرنا بالإنحلال الذى تشير إليه أفعال كادى الشائنة . وعندما تفشل «جنة» طفولته يحاول أن يتجه بخطيئة كادى أتباعاً آخر فيفسق هو بها ، وهو أمر يحرمه الدين ، حتى يجعل تلك الخطيئة داخل عالم ثابت يمكنه أن يسيطر عليه . إنه لا يتورع عن تحويل النعيم إلى جحيم حتى يكون له وحده : « وبعدها أصبح أنا وأنت مشاراً للسخرية والفرع يلفنا ستار من المشق النظيف » . إنه يحاول ، كما قال جورج م . أودونيل ، أن « يحول الانحطاط الذى لا معنى له إلى قدر محتوم » .

ولست جهود كوتتين مجرد شجاعة وهمية غير هادفة . إن حديثه الداخلى يدل مرة بعد أخرى على فشل عائلة كومبسون فى التماسك . فالفقرة التالية ، مثلاً ، من ذكرياته عن عرس كادى فى إبريل سنة ١٩١٠ توحى بعدد من الموضوعات التى تسير فى اتجاه واحد حتى تنتهى كلها بفعل كوتتين الأخيرة :

« لم يكن بعبء الترام هذه أحد من الزوج ، وكانت القبعات داكنة وهى تتدفق عبر النافذة . كنا فى طريقنا إلى هارفارد (عربة الترام وكذلك كوتتين منذ عام مضى) . ولقد بعنا ما كان يملكه بنجى (الأرض الخضراء التى باعها عائلة كومبسون لنادى الجولف لتوفير المال اللازم للعام الذى يقضيه كوتتين فى هارفارد) . واستلقى (م - ٥)

على الأرض تحت النافذة وهو يخور (بنجى فى مناسبة زواج كادى)
لقد بعنا أرض بنجى الخضراء لكى يتمكن أخوك كوتتين من
الذهاب إلى هارفارد ، إنه أخوك الصغير .

والفقرات الأخيرة جاءت على لسان مسز كومبسون ، وبهذا تحقق الانتقال
بالزمان من أحد أيام يونيه فى هارفارد إلى إبريل سنة ١٩٠٩ .

« يجب أن تكون لك سيارة (هيربرت هيد هو الذى
يتحدث) . ألا تعتقد أنها خدمات جلييلة يا كوتتين ، إننى أناديه
بكوتتين فقط كما ترى فلقد سمعت الكثير عنه من كانديس » .

وفى الفقرة التالية نرى أن ملاحظات مسز كومبسون قد جرت معها فيضاً
أن الذكريات الأليمة ، ذكريات محاولة كوتتين أن يمسح خطيئة كادى فكان
من اتخذ منها خلية وهى محرمة عليه ، وانهت الذكريات بالشكوى من قصور
أمه كلية :

« لماذا لا تكونون يا أبنائى أكثر من أصدقاء . نعم ، إن
كانديس وكوتتين أكثر من أصدقاء . لقد أتيت معها الفاحشة
فأصبحت أباً (كوتتين يوجه الحديث إلى والده ، وفيه يتردد صدى
الإعتراف بالخطيئة ، وهذا يدل على محاولة كوتتين أن يؤلف بين
الدين وبين عالمه الأخلاقى الخاص) . من المؤسف أنه ليس لك
أخ أو أخت (توجه أمه حديثها إلى هيربرت هيد) ليست لك
أخت ، ليست لك أخت ، لا تسأل كوتتين . إنه يشعر بالاهانة
هو ومستر كومبسون عندما أجده فى نفسى القوى أنزل إلى المائدة
معهما ، إننى أنزل إليها على حساب أعصابى ، وسوف أدفع الثمن
عندما ينتهى كل شئ ، وتأخذ ابنتى الصغيرة منى . إن أختى الصغيرة
ليس لها . . آه لو كان فى وسعى أن أقول إنه ليس لها أم » .

ويتهى الجزء الخاص بكونتين بمناظرة عرضت بقاية الذكاء والفطنة لذكرى ما قاله أبوه ، وبينما هو يعد العدة لينتحر غرقاً (وهو الأمر الذى ظل يعبه طوال اليوم) نرى أن الأصدقاء تطاردوه ، أصدقاء ما قاله أبوه طوال صراعه ضد ما عرفه عن خطيئة كادى . ويظل والده يتساءل عما فى فعلة كونتين من كرامة حتى يحتفى ذلك التساؤل كلية كما يحتفى إيمان كونتين بأن مافله يعتبر تضحية بطولية .

« وعلينا نحن وهو أن نظل متيقظين ، حتى نرى الشر وقد انتشع لغرة ولو أن الأمر ليس كذلك دواماً . ولا ينبغي أن يدوم الشر طويلاً أمام رجل يتصف بالشجاعة ، على ندرة وجود مثل هذا الرجل . إن فى مقدور كل إنسان أن يحكم على مزاياه وصفاته ، والحكم على شخص بأنه شجاع أو جبان أهم بكثير مما يأتية من أفعال يترتب عليها نفعه بهذه الصفة أو تلك إن الإنسان لا يدرك ما تضمنه جوانبه من فضائل أو رذائل لى يحكم عليها فى نطاق الحقيقة العامة ، ذلك لأن تتابع الحوادث الطبيعية وأسبابها تلقى ظلالها على الإنسان كما ألقت ظلالها على بنجى . إنك لا تفكر فى المسائل التى يحدها زمان ومكان ، ولكنك تفكر فى الارتفاع إلى درجة الآلهة وفيها تصبح الحالة الذهنية المؤقتة متناسقة الأجزاء تملو بتفكيرها فوق مستوى الجسد فتدرك نفسها كما تدرك الجسد »

ويبدأ الجزء الثالث ، الخالص بحيسون ، بطريقة « منطقية واقعية » : « إذا عهرت المرأة ظلت سادرة فى عهرا . وقد وصف فولكنر جيسون ، فى الملحق الذى كتبه ، بأنه « أول وآخر عاقل فى عائلة كومبسون منذ كالودين الذى مات أعزب ولم يخلف وراءه ذرية . لقد كان يؤمن بالمنطق العقلى أو هو فيلسوف بالمعنى التقليدى القديم للفلاسفة الرواقيين : إنه لا يفكر إطلاقاً فى الله بطريقة أو بأخرى ، ولا يقيم اعتباراً لأحد إلا البوليس ، ومن ثم فهو لا يخشى

ولا يحترم سوى المرأة الزنجية (ديلسى) . وهذا القول ، بطبيعة الحال ، نناء ساخر على تعقل جيسون ويشبه « تماسك » فليم سنوبس : تماسك محدود أنانى غير إنسانى . وخطيئة كادى تعنى عند جيسون ببساطة أنه فقد الوظيفة التى كان قد وعده بها هيربرت هيد فى البنك قبل إلغاء الزواج . إنه لم يمين إذن فى الوظيفة الموعودة مكافأة له على « على خرق الاتفاق » فيوقف صرف الشيكات التى تبعث بها كادى لإعالة مس كوتتين ويودع ما يقتصده من مال فى صندوق من الصفيح (تسرق مس كوتتين محتوياته قبل أن تهرب) .

إن هذه هى الحقائق المجردة عن مقدار وعى جيسون . إنه ، دون دهاء أو لمسات خطائية ، شعور عنصري ، شعور ذلك الذى لا يهتم بشئ سوى نفسه ، شعور يفيض بالغمز والتلويح الذى يقطر حقدًا ، وعلاوة على ذلك فهو شعور « مغرض » يغلغه « إدراك سليم » سطحي . وكان من نتيجة إطرأ أمه له ووصفه بأنه الوحيد « للمعقول » فى عائلة كومبسون أن وقع فى النهاية فريسة لنوع من السخرية « القانونية غير المشروعة » ، لأن مس كوتتين إذ تسرق أمواله فهمى لا تستعيد أموالها فحسب ، بل تفعل ما يفعله جيسون شخصيًا بنصه وروحه . إن رجلاً ذكياً مثله لا تغلبه إلا نفسه كما جاء فى « مشكلة الزوج » . ولما كان جيسون قد قطع صلته بالإنسانية فقد جاءت هزيمته آخر الأمر على يديها فى شخص « الرجل ذو العنق الأحمر » (لم يعرف عنه شئ أكثر من ذلك) الذى هرب مع مس كوتتين ونتيجة لسلسلة من المصائب غير للعقولة التى تعرضت لها رحلته لاستعادة ما سرق منه . ومهما يكن من أمر ، فقد ظل حتى النهاية لا يفكر فى شئ سوى « الصفقة التجارية » التى فشلت :

« إنه لم يفكر فى ابنة أخيه على الإطلاق ، ولم يفكر فى التقدير التعسفى لقيمة أمواله . إن ذلك كله لم يكن ، بالنسبة له ، شيئاً متكاملًا أو فريدياً طوال عشر سنوات ، إنه كان مجرد رمز للعمل فى البنك ، وهو العمل الذى حرم منه حتى قبل أن يحصل عليه » .

٢

وفي الجزء الرابع نجد أنفسنا نتحرك في العالم ذاته لأول مرة . إننا ما نزال مع عائلة كومبسون ولكننا لا نتورط في التفكير بعقليتهم . إننا نطل على المنزل من الخارج دون أى انفعال كما لو كنا نعبّر الشارع من جانب إلى آخر لنلقى نظرة نقيم بها ذلك المنزل . ومن هذه الزاوية تبدو ضالة هذا المنزل الذى يبدو عجيباً بعض الشيء ، ومن هنا لا بد أن نعيد النظر في وجهات النظر المختلفة تجاهه (وهو أمر توقعنا حدوثه الآن) . وأول شيء نلاحظه هو احتلال ديلسى مكان الصدارة باعتبارها الشخصية الوحيدة في الرواية المتزنة اتزاناً تاماً والشخصية الحقيقية . وتربط فولكسز بين عزتها وقارها وبين الحقائق والقيم العالمية ، وهى الحقائق والقيم التى ستصبح الوسيلة النهائية في الحكم على عائلة كومبسون وفي الفقرات البارزة الأولى من هذا الجزء ترى ديلسى وهى تغادر مسكنها مرتدية أفرثيابها بمناسبة عيد الفصح :

« وينسدل الثوب في روعة من فوق كتفها عبر نهديهما المتدليين ثم يضيق فوق بطنها وينساب مرة أخرى متكوراً قليلاً ، فوق ملابسها الداخلية التى سوف تخلعها ، واحدة وراء الأخرى عندما يأتى الربيع بجوه الدافئ . أما لونها فيجمع بين العظمة وبين صفرة الموت . فقد كانت امرأة ضخمة في يوم من الأيام ولكنها بدت الآن كهيكل عظمى قد لف ، في غير عناية ، بطبقة من الجلد الذى يعود فيلتصق بشدة على بطن تكاد لا تختلف كثيراً عن بطن أصابها داء الاستسقاء فبدت المضلات والأنسجة كما لو كانت شجاعة أن تحملا جسداً استهلكته الأيام والسنون فلم تترك سوى هيكل لا يقهر نهض كالأطلال أو كمكلمات الطريق متحدياً النوم بعزيمة لا تغل . »

ونحن ندرك أيضاً ما آل إليه بقية أفراد عائلة كومبسون . إن بنجى يظهر أمامنا « كرجل كبير يبدو أنه قد من مادة لم ولن تتلاءم ذراتها بعضها مع بعض ولا مع الجسد الذى يضمها جميعاً » . ويبدو أمامنا جيسون وأمه وقد جلسا إلى مائدة الفطور « أحدهما بارد ثاقب الفكر ذو شعر مجعد مصنف برزت منه خصلتان انسابتا على جانبي جبهته وعينان فى لون البندق يتوسط كلاهما حدقة تحوطها خيوط سوداء فى لون الرخام ، أما الأخرى فباردة مشاكسة يتوج البياض شعر رأسها . أما عيناها فذابلتان يبدو عليهما الإعياء ومعتمتان حتى لتبدو كما لو كانتا كلهما حدقة أوقرفية » . وتقول مسز فيكرى فى كتابها « قصص ٤٧ » إن ديلسى تمثل القاعدة الأخلاقية التى يتصرف الإنسان ، عند تحقيقها ، بدافع من إنسانيته ، وهو الأمر الذى حاد عنه آل كومبسون ، كل فى عالمه الخاص به وتحول النظرة لا إلى ديلسى فحسب بل وإلى كنيسة الزواج حيث تسمع شعائر عيد الفصح . ويرأس القامئين بهذه الشعائر القس شيجوج "Shegog" من سانت لويس ، وهو « ذو وجه أسود ذابل مثل قرد عجوز صغير » ، ولكنه مؤمن أشد الإيمان برسالته ، ويبدو أن جسده كان يغذى صوته ليؤدى به تلك الرسالة . ويشير القس فى موعظته عن « الذكريات ودم الخروف » إلى بساطة الشعور الدينى فيلقى أضواء كثيرة على انحلال آل كومبسون ويصل إلى مستوى عالمى من الحكم على الأشياء .

وتعود ديلسى من الصلاة وهى تحدث نفسها « لقد بذرت البذرة الأولى والأخيرة لقد بذرت البداية وأرى الآن النهاية » . لا شك أنها تقصد بداية آل كومبسون ونهايتهم ، إذ أن جيسون لن يساهم فى خلق جيل آخر منهم ، كما هربت مس كوتتين بعيداً عن العائلة . لقد انهار البيت ولكننا ننظر أخيراً إلى آلام ذلك البيت وشجونه نظرة تختلف عن نظرتة إلى نفسه . وتنتهى « الصوت وسورة الغضب » بزيارة لاستر وبنجى للمقابر . ونرى لاستر وقد تحول إلى جانب الخطأ ببحث ودهاء ، وفى الوقت الذى نرى فيه بنجى وهو يحتاج إلى

ما وقع في خلل وخبل ، يصل جبسون ويعد عربته في غضب ويمضي مرة أخرى في أسر وهذوء : تعود الشواهد والأشجار والنوافذ والأبواب واللافتات كل إلى وضعها الطبيعي .

وأخيراً تنتهي القصة بالخادم الزنبي والرجل الأبله ، اللذين اتخذا منهما فولكنر وسيلة نرى من خلالها الحقائق البسيطة التي هرب منها أفراد عائلة كومبسون ، فنذكر الآن بالفعل أن أفق بنجي أفق محدود (إنه « شخصية المسيح » بالمعنى الضيق للغاية) يجب مساعدته والسهر عليه باستمرار . وبهذا نجد أنفسنا مع دبليو « كنموذج أخلاقى » . وعلينا ألا نأخذ مأخذ الجدل الشديد أن تدهور عائلة كومبسون يعتبر كناية عن تدهور أرسقراطية الجنوب ، فإن المشاكل والتصرف حيالها في القصة كافية لما تحتاجه منها ولكنها ، بطبيعة الحال ، قد تؤدي إلى التوسع خارج نطاقها مع ما قد يشكله هذا التوسع من مجازفة . وكان يتعين على فولكنر نفسه أن ينطلق إلى ما هو أبعد من نطاق عائلة كومبسون في قصة « أبسالوم » كما سنرى فيما بعد .

٣

تشبه قصة « وأنا على فراش الموت » قصة « الصوت وسورة الغضب » شهماً سطحياً يتلخص في أن كليهما تجربة للبولولوج الداخلي والسرد ، وأن كلاهما منهما تروى قصة عائلة وموقف كل فرد من أفراد العائلتين من بقية أفرادها . وتبدو القصة الأولى أكثر صعوبة ولكن الواقع أنها أكثر تعقيداً ، فهناك أكثر من صوت يروى القصة ، هناك حوالى خمسة عشر رواية وتسعة وخمسون قصماً بدلاً من أربعة . ولكن هذا كله لا يبدو أن يكون تعقيداً وتنوعاً للحركة . فالواقع أن الحركة واضحة للغاية ويمكن تصورهما (وشهما) بصورة مباشرة . وفي كل قسم من الأقسام التسعة والخمسين يقوم فرد من عائلة بندرن "Bundren" أو من خارجها بتوجيه الحركة وتأمل معناها . وتنوع

هذه التأملات وفقاً لمدى ارتباط ذلك الفرد بموت الأم ودفنها أو التزاماته حيال ذلك . وهذه ميزة ملحوظة للأسلوب القصصى التأملى .

والأحداث بسيطة في حد ذاتها : تموت آدى بندرن . وتحقيقاً لرغبتها ينقل جسدُها إلى مدينة جيفرسون ، على مسيرة أربعين ميلاً تقريباً ، لدفنه . ولكن الجو يتدخل وتضطر مياه الفيضان المشيعين لسلوك طريق متعرج لتجنبه . وتمضى تسعة أيام على هذا النحو قبل أن يوضع الصندوق الذى يضم رفاتها في مستقره الأخير بعد أن فاحت رائحة التعفن التى أحسها كل من مرت به الجنائزة . وتنقضى هذه الأيام التسعة في صراع مع الفيضان ومع حريق تسبب في إشعاله أحد الصبية ومع تهديد الطيور الجارحة وتعرض للشيعين لكسر سيقانهم وغير ذلك من الخسائر والمصائب الطارئة . وأخيراً ، وبعد دفن آدى ، يظهر زوجها الحزين مع مسز بندرن الثانية وهى امرأة تشبه البطلة في خلقتها ، أليقة للظهور من رأسها إلى أخمص قدميها ، جاحظة العينين ، صارمة النظرة كما لو كانت تَحْمَلُ في شخص لتقول لا شيء . وتحضر معها حاكياً على سبيل الدوطة ، وتعود أسرة بندرن وقد اجتمع شملها من جديد (فيما عدا دارل الذى أرسل إلى مستشفى الولاية في جاكسون) .

وقد ذكر فولكنر أنه قرر « أن يعرض عائلة بندرن لأكبر كارثتين عرفهما الإنسان وهما الفيضان والنار » . ولكن القصة ليست مجرد سرد لايكوارث أو تحقيق هدف لم يحققه أحد من قبل بالرغم مما يعترضهما من صعوبات خطيرة ، كما أنها ليست من كوميديا الرعب والفزع . وأياً كان ما فيها من دلالات دينية أو خرافية فإنه لا يعدو أن يكون مجرد استنتاج . والقصة ، قبل كل شيء ، دراسة نفسية لوجهات نظر متعددة حيال إحدى الحقائق ، والحقيقة في هذه الحالة ليست هى الموت ولكنها ظروف الميلاد والحياة .

وتفسير القصة على هذا النحو يجعل آدى أساساً مركز الثقل فيها . إن

إدراكها لماضى عائلة بندرن وتذكرها له هو الذى جعل من القصة ما هى عليه :
التأملات ، سواء فى الأسلوب أو فى وجهة النظر الخاصة بوضع كل فرد من أفراد
عائلة بندرن بالنسبة للمجموع . إن لآدى مونولوجاً واحداً ، ولكنه فى الواقع
مفتاح القصة . وتبدو سخرية الكاتب فى وضع هذا للمونولوج داخل إطار الحركة
الخارجية بعد إنقاذ تابوتها من مياه الفيضان على يد ابنها جويل "Jewel".
ويتم المونولوج « وأنا على فراش الموت » ولكنه يظهر لنا وهى راقدة جثة هامدة
أى أن إرادتها القوية هى التى ما تزال تمل على أولادها كيف يتصرفون .

وعندما تبدأ هذه الفقرة تتذكر آدى حياتها بالمدرسة قبل زواجها من آنس :
« إننى لأذكر كيف كان والدى يقول دائماً إن سبب الحياة الدنيا هو الاستعداد
للبقاء فى الدار الآخرة فترة طويلة . . . » . ولكى تتخلص من المدرسة التى
كانت تسكرها « أخذت آنس » . واكتشفت بعد قليل ، عندما وضعت طفلها
الأول أن « الحياة فظيمة وأن ذلك سرها . كان ذلك عندما تعلمت أن الأقوال
لا تفيد ، وأن الكلمات لا تصلح حتى للتعبير عما تحاول التعبير عنه » . إن هذه
« الكلمات » — كما تذكر — كلمات آنس ، ويظل آنس « رجل أقوال »
يتخذ من الكلمات وأمثال الجاهير تسكئة يتجنب عن طريقها كل مسئولية
العمل . ولكن كاش "Cash" ، طفلها الأول الذى أنجبته بعد أن فقدت حب
آدى وثقته ، يثبت أنه شخص عملى معقول يمكن الإعتماد عليه ويمكن اعتباره
إلى حد ما « البطل الشعبي » للقصة .

وكان مولد كاش هو الخط الفاصل فى علاقة آدى بزوجها . لقد عرفت
عندئذ أن « على كل منا أن يعامل صاحبه بالأقوال كما يتأرجح العنكبوت معلقاً
من خيط فى فمه . . . » لقد كانت الكلمة « مجرد شكل ملء حاجة » . ولكن
شعورها بالمرارة يزداد مرة أخرى عند مولد طفلها الثانى : « ووجدت بعدئذ أنه
قد أصبح لى دارل "Darl" وبدأ الأمر كما لو كان (آنس) قد غدر بى ، مختبئاً

أراء كلمة كغلالة شفاقة طمعتى من خلالها من الخلف.....» وقد ترجمت شعورها بالمرارة من هذه « الخدعة » إلى شعور بالعداء نحو دارل الذى أضجى أكبر فراد العائلة ضجيجاً وأكثرم استجابة للغضب السريع ، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح أكثرم تخريباً . ولقد كانت أفعاله وأقواله حيلة يائسة لتأكيد ذاته وكعضو فى الجنس البشرى وفى العائلة ، كما كانت أقواله الخطائية وأفعاله للتمسكة بالعرف نتيجة مباشرة للظروف التى جاء فيها إلى هذا العالم .

وهنا تدرك آدى إدراكاً تاماً كيف ترتفع الأقوال فى الفضاء كخيوط رفيعة بينما تمتد الأفعال فى خط يسير على الأرض متشبثاً بها وما تسكاد تنقضى فترة حتى يتباعد الخيطان ويفلت زمامهما من يد الإنسان . ثم هى تقطع كل مودة بزوجها (« لقد انتهى بالنسبة لى وإن لم يكن قد عرف أنه انتهى ») : ونشأت بعد ذلك علاقة بينها وبين الواعظ هوايتفيلد "Whitefield" وكان هو الآخر رجل أقوال . وأثمرت هذه العلاقة طفلاً غير شرعى هو جويل .

وقد ولد جويل نتيجة لاختبارها كلمة « خطيئة » وممارسة الخطيئة نفسها : وتوقفت هذه الممارسة إذ أحست أن هوايتفيلد لم يشترك فيها كما ينبغي . وأصبح جويل بالنسبة لها إبناً الحقيقى الأوحد ، الإبن الأوحد الذى يرتبط مولده بآنس . « وكان الحال بالنسبة لجويل أن هدا الدم الذى كان يغلى فى عروق وكنت أضطجع فى هدوء وسط السكون البطيء استعداداً لى أنظف ثوبى » . وتمهد آدى إلى جويل بمهمة خلاصها ، وهذا معناه السير قدماً بتابوتها إلى مقابر العائلة فى جيفرسون . وقبل أن تموت قالت لسكورا تال "Cora Tull" (وهى جارة مستقيمة مغرورة عديمة الإحساس) إن جويل « هو الصليب الذى يحمينى وسوف يتم على يديه خلاصى . وسوف ينجينى من الماء ومن النار ، وسوف ينقذنى بالرغم من أننى قد أضمت حياتى » .

وهذا هو ما قام به جويل بالفعل ، إنه إنسان قليل الكلام لا يؤمن

إلا بالعمل الخالص (لم يجر على لسانه سوى مونولوج واحد كان يقطر حقدًا وكراهية لبقية أعضاء أسرة بندرن) . والصراع الأكبر في القصة لا علاقة له « بإتمام آنس لرسالته » — وقد تكون له علاقة عابرة به — أما القصة فهي أساساً قصة العلاقات المتوترة بين دارل وجويل ، بين الإبن الذي لم يكن أحديريد مولده والإبن غير الشرعي . أما عن بقية الأبناء فتقول آدى « لقد أنجبت لأنس ولدى ديوى ديل لكي أنسى كيف أنجبت جويل ، ثم أنجبت منه فاردامان ليحل محل الطفل الذي سلبته منه ، ومن هنا أصبح له ثلاثة من الأولاد ولكنهم ليسوا أبنائي . وكان في ميسورى عندئذ أن أستعد للموت » .

ويفسر لنا مونولوج آدى الأمور بجلاء ، كما نرى أن ما نلاحظه على الأسلوب من غرابة ، وكذلك الانتقال العجيب من أجزاء إلى أخرى قد ذاب في ضوء سيطرة آدى على وضع أبنائها وتجاوبهم معها . ومن الأمور المناسبة أيضاً أن يقترب موقف فاردامان وديوى ديل في النهاية من موقف دارل حتى يشبهاه إن ثلاثتهم أبناء آنس ويقفون من آدى موقفاً يتسم بعدم الإكتراث والمبالاة . ويصل الأمر في النهاية إلى تقارب أسلوب مونولوج فاردامان من أسلوب دارل بالرغم من تفاوتهما في السن بحوالى العشرين عاماً (فاردامان في حوالى الثامنة من عمره بينما يناهز دارل الثامنة والعشرين) . وثمة تفسير لقدرة دارل الغريبة على الرؤية فيما وراء حواجز المكان والزمان ، إن تأمله في الوجود يتصل اتصالاً مباشراً بما يحسه من عزلة وانفصال عن والدته :

إننى لا أدرى من أنا ، إننى لا أدرى إن كنت موجوداً
أو غير موجود . إن جويل يعلم أنه موجود لأنه لا يدري أنه لا يدري
ما إذا كان موجوداً أم غير موجود .

وجود جويل مرتبط بوجود آدى ، فعندما تموت آدى وتدفن نهائياً يصبح حاضر جويل ماضياً . أما وجود دارل فيتوقف على قدرته على شق طريقه

في الحياة ، وعندما يفشل فإنه يفشل كلية في الحياة ويذهب إلى مصحة المصابين بانفصام الشخصية في جاكسون حيث لا أهمية على الإطلاق للوجود أو عدم الوجود . ويتحدث كاش ، وهو إنسان معقول للغاية ، عن هذه المأساة حديثاً واقعياً معقولاً :

« إننى لا أعتقد ، في بعض الأحيان ، من الذى له الحق في أن يحكم على إنسان بأنه مجنون أو عاقل . إننى أرى ، أحياناً ، أنه ليس بيننا مجنون محض كما أنه ليس هناك عاقل كامل العقل ، اللهم إلا عندما يختل توازننا فنضعه في هذا الجانب أو ذاك »

ونحن نرى شئون أسرة بندرين على ضوء حالة إدراكهم المتغيرة ، فبرى تفسيراً شافياً لما فيهم من متناقضات ، لكننا لانفهم هذه المتناقضات إلا فهمنا ناقصاً أو لعلنا لانكاد نفهمها على الإطلاق من وجهة نظر أولئك الذين لا يعيشون في نطاق الأسرة وهم حوالى ثمانية أشخاص يتقاسمون ست عشرة فقرة في القصة . وليس بين هؤلاء جميعاً سوى دكتور بيبودى "Dr. Peabody" الذى يبدو أنه ذو عقل ثاقب في أسرة بندرين . ففى المونولوج الوحيد الذى يؤديه يتحدث عن الموت على أنه « مجرد وظيفة يؤديها العقل كما لم يؤدها أولئك الذين يحمل بهم المصاب » .

أما « بقية الغراء » فيختلفون في مدى عمق إحساسهم أو سطحيته أو رغبتهم في الجمالة . ثم إن ما يبدونه من ملاحظات على التوتر في عائلة بندرين (وهو في بعض الأحيان توتر كوميدى بما فيه الكفاية) يحوله إلى ملهاة سطحية لا عمق فيها على الإطلاق . وليس ثمة شك في أن كوراتل من أبرع الشخصيات الكوميدية التى رسمها فولكنر . وينظر زوجها فيرنون "Vernon" إلى فقته في الله وإيمانها بشوابه وعقابه بشيء من الفكاهة والضحك « إننى أعتقد أنه إن كان ثمة رجل

أو امرأة في أى مكان على الإطلاق يريد الله أن يجمعهما في شخصية واحدة حسبما شاء،
فهذه الشخصية هي كورا . وأعتقد كذلك أنها تتغير كثيراً في وضعها الجديد مهما
كانت الصورة التي يدبر بها أمورها . وأعتقد كذلك أن هذا سيكون لخير الإنسان.
وحسبنا أننا سنحبهم على أية حال ، مم حسبنا أننا سننهيهم ونسير
على منوالهم » =

الفصل الرابع

النسيج المعقد

١

قبل أن ينتهى فولكنر من عمله الكبيرين التاليين - «النور في أغسطس» و «أبسالوم، أبسالوم ا» - كتب ما يعتبره الكثيرون «قصة هزيلة» وهي قصة «الحراب» التي زعم أنه جلس في سنة ١٩٢٥ ليكتبها على أنها «فكرة رخيصة كتبها ليكسب منها بعض المال». لقد حاول أن يعرف ما إذا كان في ميسوره أن يكتب شيئاً يمكن أن يبيع منه عشرة آلاف نسخة على الأقل. وعندما قدمها للناشر صبق هذا الأخير وأعاد الأصل إليه فأجرى فيه تعديلاً شاملاً.

ومهما يكن من نوايا فولكنر فإن الكتاب تعرض لحملة شديدة من النقد عند ظهوره ووصف بأنه رهيب «مخجل»، و «هجوم مدبر للاستخفاف يعقول الناس والسخرية من قدرتهم على تمييز الغث من السجين» وكتاب يفيض «بالقسوة السادية» و «كتاب مزعج سقيم لاهداف له». ويبدو أن فولكنر نفسه أراد أن ينقذ الكتاب من «مصادره الوضيعة الدنيئة». قال إنه لم تكن له أية سيطرة عليه بعد أن طبعت مسوداته «لقد أصبح بالفعل في حوزة الجمهور». ولكنه تمكن من إنقاذ بعض شخصيات القصة وذلك عن طريق التأمل في الماضي، كما أعاد دراستها وذلك في قصة «جنازة راهبة». وبالرغم من كل هذا فإن لقصة «الحراب» دوراً هاماً في أعمال فولكنر.

فهذه القصة تكاد تعتبر، من ناحية، من أكثر تعليقاته على المجتمع الحديث إثارة للضجر والملل كما أنها تسير على نمط يشبه استعراض «الأرض الخراب».

والرعب الذى تتضمنه القصة ليس مجرد رعب انتقامى كما أنه ليس نتيجة لاستغلال فولكندر لإثارة العواطف . والقصة أساساً بحث لأسباب فشل القانون — الأخلاقيات المشروعة والقوة الأدبية التى يتمتع بها « المحامى ذو النوايا الطيبة » — فى تفسير الشر غير المشروع أو مواجهته للقضاء عليه : والخمسان فى هذه القصة هما هوراس بنباو "Horace Benbow" وبوباي "Popoye" ويمثل كل منهما طرازه بين الناس أجل تمثيل « وسرعان ما يتضح لنا التناقض بينهما من بداية الفصل الأول عندما يقف كل منهما وجهاً لوجه أمام الآخر عند النافورة ، بنباو رجل طويل القامة نحيف الجسم عارى الرأس يرتدى سروالاً مهلهلاً من الصوف القائلة الرمادى ويحمل سترة من قماش التويد على ذراعه » أما بوباي فذو وجه « لبشرته لون عجيب لا أثر للدم فيه كما لو كنت تراه فى وضوح النهار أمام نور كهربائي . أما منظره فى قبعته القش المائلة على جانب رأسه وقد وضع يديه فى خاصرته فكان له ذلك الطابع السطحي الغث الذى يتسم به المعدن الرخيص المطروق » .

إن بوباي « مخلوق غير طبيعى » . والصور المستخدمة لوصفه مأخوذة إما من للعادن أو من الميكانيكا . إنه يمتد الطيبة ويخشها لأنها عدوه فى كل دقيقة من دقائقها . وهو يقطن « حطام منزل » ليس حوله « ما يدل على الاشتغال بالزراعة كمحراث أو أية آلة أخرى ، كما أنه لا أثر هناك لحقل فى أى اتجاه على امتداد البصر . . . » وعلى العكس من ذلك نرى بنباو إنساناً على الفطرة ، طيب السريرة ، حسن النية ، ينتصر للحق والعدل . وهو يقول لزوجته « لا يمكننى أن أقف مكتوف اليدين أمام ظلم يرتكب . . . » إن مجرد الإشاحة عن الشر أو المساومة عليه نوع من الانحلال » . ومع هذا فهو فى الواقع غير قادر على مواجهة الشر ، بل إن الشر يتغلب عليه عندما يعترض طريقه . ويحد أخيراً أن تعقيدات القانون المعروفة لا تتناسب إطلاقاً مع طبيعته غير المعقولة .

ويلتقى بنباو بالشر فى قصة تمبل دريك ، وهى زميلة طافت بمحض الصدفة

في أدغال بوباي وإن خرجت منها سليمة . وعندما يعود بنباو من ممفيس يخرج من تجربة العجز الرهيبة مغلوباً على أمره :

« لو أنها ماتت الليلة لكان أفضل لها . . . ولى أنا الآخر .
لقد فكر فيها وفي بوباي وفي المرأة وفي الطفل وفي جودوين وقد
وضعوا جميعاً في حجرة واحدة خالية ممتة قريبة وصيقة : لحظة
تناوب واحدة بين الغضب والدهشة . . . أزيلت من الجانب القديم
للمؤسى للعالم ولعل هذه هي اللحظة التي ندرك ونقر فيها بأن
هناك طابعا منطقياً للشر ، أننا نموت . . . »

وهذا مقياس لرعبه وهزيمته . وبالرغم من كل ذلك فهو يصر على المعنى
في فعل الخير في ضعف ودون جدوى . إنه عاجز عن إتيان الخير المؤكد الفعال .
وفشل القانون لا شك يرجع جزئياً إلى فشل المحامي . وفي النهاية نجد أن جهوده
لإنقاذ لي جودوين من تهمة قتل ملفقة قد أنهارت نتيجة لانفجار أعمال العنف
التي قامت بها الجماهير في غير تعقل ، فيحاكم جودوين محاكمة عرفية ويفلت
بنباو بجلده بمعجزة . ويتمدد الفشل مرة أخرى بسبب تماسك تمبل دريك
وإخفاؤها في هذا التماسك لرغبة والدها في إنقاذ سمعته وإخفاق الإجراء القانوني
وعدم الاهتمام إلى الوسيلة القانونية المناسبة .

وقد تناولت قصة « المحراب » الشر على أن له منطقاً الخاص به ، وهو
منطق ثابت لا يتغير وإن كان يتسم بالمغالطات ولاحافز له على الإطلاق . وللرذيلة
تماسكها في نطاقها الخاص بها تماماً كما كان تملك فليم سنوبس نابهاً أصلاً من
ذات نفسه ومتمشياً معها . والشيء الذي تفتقده في كل حالة (وفي حالات أخرى
كثيرة في أعمال فولكنر) هو الإحساس بالإنسانية أو عدم وجود حلقة تربط
تلك الحالات بالإنسان ، إما عن طريق الضعف أو عن طريق القوة . ولقد
حاول فولكنر في أعماله الأخيرة أن يوازن بين الشر من هذا الطراز وبين
الإحساس بالحق والخير الذي لا يقل عنه قوة وله من الفرصة ما قد يجعله يسود .

وقد يكون ما ساء قراء قصة « المحراب » أكثر مما تنضح به من بذاءة فائقة هو تقاعس نوايا بنباو الطيبة تقاعساً يحز في النفس . وكان فولكنر نفسه على استعداد للتخلي عن مثل هذا العبث لأن ما تضمنته قصصه الأخيرة من معاني الألم والعذاب قد خفت حدتها كثيراً . إما بطريق التورية أو بالطريق الدرامي : فثلاً يتقدم الشاب أو المرأة الزنجية أو الأوباشى ابن الزنى ليتحمل الشر والظلم ويعبراً منه في صبر وأناة أو يثبت أن في مقدور الإنسان أن يتغلب عليهما بل لسوف يتغلب عليهما دون شك . ولكن قصة « المحراب » لم تكن بمنجاة من هذا الاتجاه ، فقط الضعف في بنباو تكاد تكفى لإثبات انتصار الشر على الخير يساعدها ويشد أزرها حين جوان ستيفنس وانحلال تمبل دريك وقلق والدها الشديد لإفقاد ماء الوجه والسمعة . وفي النهاية نجد بوياى نفسه وقد وقع فريسة « للظلم » فيعدم الجريمة لم يرتكبها دون أن يفعل شيئاً للدفاع عن نفسه .

٢

أما قصة « النور في أغسطس » فتعالج مشكلة الشر بطريقة أكثر تعقيداً ، فنجد الضوء وقد ألقى عليها من كل زاوية يمكن تصورها سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالرؤية الواضحة أو بالمغزى الضمى المستتر أو الحاجة الكامنة ، أو المهدوء الظاهري . وتطالعا قصة « النور في أغسطس » بحيوية وحرارة لا تنبض بمثلها قصة « المحراب » ، وهى تحليل مستفيض للنزعة الإنسانية تخلق الشر ومعاناته سواء كانت لذة التعذيب أو الانحراف الجنسى المشرب بالقسوة أو كانت ساكنة هادئة .

والقصة في مطلعها يحيم عليها السلام والوثام لا تكاد تنم عن العنف الذى ستتطور إليه الأمور فيما بعد . وتظهر ليناجروف وهى ماضية في رحلتها الطويلة من ألاباما بحثاً عن والد طفلها : درب هادى مفروش بالإيمان في غير ضجة أو إعلان يسلكه أناس ذوو وجوه سمحة وأصوات رحيمة . . . تتابع طويل

على وتيرة واحدة لتغييرات هائلة لا تحيد عن طريقها ، تتابع الليل والنهار والنهار والليل ، وهي تشق طريقها مستقلة عربات مألوفة وأخرى غير مألوفة كما لو كانت في موكب من آلهة الأساطير ارتفع ضجيج عرباتها . وهي ماضية في سيرها إلى الأبد دون تقدم عبر المقابر ، وعندما تقرب المركبة من مدينة جيفرسون ، يشير السائق من أعلى التل إلى حريقين يظهران على مرمى البصر ، إنهما الدخان المتصاعد من أحد مصانع الأخشاب ، والحريق الذي يلتهم منزل جونا بيردن ، التي اغتيلت . وهكذا يلتقي الخيطان الرئيسان للقصة : وتعيش لنا في جو مشحون بالعنف وإن كانت لا تتعرض له . ومركز أعمال العنف هي مدينة جيفرسون حيث عمود الدخان الثاني الذي رآته عن بعد .

ويتأكد مصدر العنف في الفصول التالية ، فيدخل جو كريستاس القصة ، وهو شخصية بحيرة ، أكثر الشخصيات التي رسمها فولكنر في أعماله صرامة . وقد وصفه ألفريد كازين ، بحق ، بأنه « فكرة مجردة يسعى الكاتب إلى تجسيدها في هذه الشخصية ، إنه أكثر الشخصيات القصصية عزلة في القصة الأمريكية ، إنه أكبر مثل يمكن تصويره للانزالية في المجتمع الأمريكي » . وتأني الدفعة الكبرى للأساسة في « جو كريستاس » من الصدام بين عالمه الخاص وبين العالم أجمع وهو يحاول تأكيد وجوده من داخل ذات نفسه إلى خارجها عن طريق مجموعة من المستويات الأدبية والعقوبات التقليدية المعترف بها . ولما لم تتيسر له هذه أو تيسرت له مناقضة بعضها البعض ، على أحسن الفروض فقد انساق إلى العنف بل فرضه على نفسه في صورة غموض في النسب ، أهو زنجي أم أبيض ، ينتحله بمحض اختياره في دوره الذي ارتضاه لنفسه كشهيد أو كبش فداء أو صورة ممسوخة للمسيح (ليس هناك أي دليل على وجود دم زنجي في عروقه) .

وتبدأ قصة كريستاس في ملجأ أيتام (وهو في الخامسة من عمره) حيث توجه إلى حجرة خبيرة الطعام ليتذوق معجون أسنانها ، وهناك يفاجأ بحضورها ،

وهو مخفي وراء ستارة ، وممارستها الحب مع الطبيب المقيم . وعندما تكتشف وجوده هناك تمطره بوابل من الشتائم بصوت رفيع غاضب مفحوح : « أنتجسس على أيها الفار ، أيها الزنجي الصغير ابن الزنا » .

« ولم يدر بخلفها إطلاقاً أنه كان يؤمن بأنه الشخص الذى أخذ بالخطيئة ، وأنه يتعذب بالعقاب الذى تأخر فرضه عليه ، وأنه وضع نفسه فى طريقها لى ينتهى من ذلك العذاب فيأخذ نصيبه من الضرب ، وبهذا يتم التوازن وينتهى كل شئ » .

ويزداد ارتباكاً عندما تعرض عليه دولاراً من الفضة رشوة له « واستمر يعانى من الصدمة والدهشة والغضب » .

وعندما تفشل فى رشوته لكيلا يبوح بما رآه ، وهو ما لا يعرفه على أية حال ، تسله إلى سيمون ماك إيشيرن ، وهو رجل دين من الكنيسة المشيخية صارم يفيض مرارة وعلى قدر كبير من الثقة بنفسه . وهنا يجد كريستاس ، على أقل تقدير ، شيئاً من المتعة فى معرفة بعض أنواع العقاب التى يفرضها المجتمع على ما يأتية الإنسان من ذنوب ، وذلك بالرغم من كرهه لذلك الرجل . وهنا نجد أن التوازن قد تحقق على أقل تقدير . لقد وصفته خبيرة الطعام بأنه « زنجى أمين » ويضيف ماك إيشيرن إلى ذلك اعتقاده بوجود فئة مختارة وأخرى فرضت عليها اللعنة ، وبهذا يخلط بين صرامة مذهب كلفن الدينى ومشكلة المنصر والدم . ولكنه يقع فى حب خادمة عاهر فى المدينة هى إلين « بوبى » فيرفض النظام الصارم الذى فرضه عليه ماك إيشيرن مضحياً به فى سبيل حبه . والخيار بين الأمرين لم يكن سهلاً ، إذ يصعبه إحساسه بالألم الشديد مرده إلى نموجه الذاتى كما تطارده رؤى امرأة قدرة ممقوتة » .

وقد أوحى حب جو إليه بقتل ماك إيشيرن . وعند ما تتحول « بوبى »

ضده وتوجه إليه سباباً أكثر دنساً وقذارة من حديث خبيثة الطعام تزول العشاوة نهائياً بطريقة لا تقبل الجدل . « لقد اندفع من ظلام السقيفة إلى ضوء القمر ثم إلى الشارع ، الذى كان عليه أن يقطعه طوال خمس عشرة سنة ، تكاد تنفجر رأسه ، وبطنه خاوية إلا من شراب الويسكى الذى أمدّه بالحرارة والوحشية والشجاعة » . والآن يلتقى الدرسان الكبيران اللذان تعلمهما من خبرته : معرفة النفس وهى تجربة وحشية صعبة يضطر إليها المرء اضطراراً ، وهى صنو لأسوأ الأفكار المجردة فى الشريعة المسيحية ، أما الحب فهو أين وضعف وخداع . ومن هنا فإن جوكر يستماس يذرع الشارع « الذى كان عليه أن يذرعه طوال خمس عشرة سنة » فارضاً خبرته وتجربته ، مطالباً بكيانه ، يحرص ويؤذى ويرتكب العنف مع مخلوقات الله الرقيقة الضعيفة المتناقضة .

وأخيراً يصل الشارع إلى مدينة جيفرسون وإلى منزل جوانا بيردن . ولم يحدث من قبل إطلاقاً أن دبر مثل هذا الاجتماع بين إناس وهبوا أنفسهم للعنف والقلق ولا يحتمل أن يحدث مثل هذا التدبير فى المستقبل . إنه قمة الامتحان للضمير الذى يؤمن بمذهب كلفن ، بل هو مسرحية تامة كاملة لانهايار معتقداتها الصارمة . وبواجهه جوكر يستماس ، الذى أثبت وجوده الآن بعنف انبعث من داخل نفسه ، امرأة فرضت وجودها بعوامل خارجية . وكلاهما مهيمون يثن تحت وطأة عبء ثقيل هو الاستشهاد الكاذب ، وكلاهما حازم عنيف يعذبه خوف ينبعث من داخله من الإنحلال والفساد . وهى ، مثله يؤرقها عبء الجنس الزنجى : هو ، يتصور نفسه ضحية وهى تتصور نفسها وارثة عقدة الشعور الذنب . ولكن الصراع بينهما رهيب أليم : فعلى كل منهما أن يفرض رأيه على الآخر فيمن يكوّن الزنجى . وعندما يمارسان لعبة الحب يفرض عليها رغبتها « الزنجية » ، فتمس « زنجى ! زنجى ! » فى نوبة من نوبات الإلتصار الجنسى الذى يشعله استمرار التعذيب البدنى . ولكن عليها أيضاً أن تجعل منه « الزنجى كما يجب أن يكون » حتى يجعلها إصلاحه فى حل من واجباتها حيال هذا النوع . وعندما تحاول إجباره على

الركوع والصلاة لربها الكالفيني ويرفض ، نجد أن كلا منهما يعرف « أن هناك شيئاً آخر يمكن القيام به » .

وهذا الشيء هو الموت . وعندما يقترب منها ليقبلها تمسك بيدها اليمنى « مسدساً » من طراز عتيق يكاد يشبه بندقيّة صغيرة في طوله وثقله . ويرمز هذا المسدس ، وهو من مخلفات الحرب الأهلية ، إلى الوقت الذي تبلور فيه الإحساس بالعبء والمسئولية . وهذه الإشارة وسيلة للتعبير عن معاوتتها في مقتلها لكي تجعل منه (ومن محاكمة كريستاس عريقاً فيما بعد) عملاً موحداً قاما به سوياً . لقد وصل الآن إلى مرحلة « التضحية » فأصبح يدمغ ، على وجه التحديد ، بأنه زنجي سفاح قتل امرأة بيضاء ، وبهذا وصلت المسرحية التي أعدها القدر إلى دلائها النهائية . وعندما سلم نفسه في النهاية في مدينة موتستاون ، بعد أيام وليالٍ من الاختفاء من الزوج وبينهم ، وهو ينفجر حقداً عليهم « خرج من مخبئه ، على ما يبدو ، مستسلماً للقبض عليه تماماً كما يستسلم المرء للزواج » .

ويلتقي قدر جو كريستاس بقدر جيل هايتاور ، رغم أنهما لا يلتقيان في الحياة إلا في موقف واحد هو استغراقه للأغاية في خيالاته الراكدة عن البطولة . وهو الآن يرفض أن يشهد أن كريستاس كان في مكان آخر غير المكان الذي ارتكبت فيه الجريمة . ولما كان هايتاور قد سبق أن عمل قسيساً فإن رفضه أداء هذه الشهادة يمكن أن يعتبر نقداً للعقيدة المسيحية . ومهما يكن من أمر فإن آراءه الجامدة عن ماضي الجنوب تجعله لا يحس إطلاقاً بما ينبغي أن تكون عليه الخبرة والحاجة الإنسانية . وعندما يلجأ كريستاس إلى منزل هايتاور ، خشية انتقام البيض ، يطرح هايتاور أرضاً ويوسعه ضرباً وحشياً . وهذا هو التعبير الأخير عن إنسانية كريستاس . وتدلل هذه المعاملة ، كما تدل معاملته لجوانا بيرون ، على أنه يتصرف بعنف حيال أولئك الذين ينكرون عليه إنسانيته . وتقع جريمة القتل بعد ذلك مباشرة على يدي بيرس جريم . ويجعل فولسكير من كريستاس ، في هذا

الوقت ، شهيداً يذكرنا باستمرار « العبء » ، وأن أعمال العنف التي لآتمت إلى الإنسانية بصلة لا تخفف من خطيئة الجنوب العنصرية بل تزيدها اشتعالاً .

« ويبدو أن « الدم الأسود » كان يندفع من جسده الشاحب كما ينطلق الشرر من صاروخ يرتفع في الهواء . وقد بدا الأمر كما لو كان ذلك الدم المنبثق الأسود قد حل الرجل محللاً به إلى الأبد في مخيلتهم . إنهم لن يفقدوه أبداً ، وستظل الوديان الآمنة وجداول المياه الوديعية ووجوه الأطفال تعكس مآسى الماضى وآمال المستقبل . سوف تظل هذه الذكرى قائمة عبرة هادئة رصينة لا يحوها الزمان ولا تهدد أحداً بعينه ولكنها بذاتها صافية منقصة »

ويعتلى موت جوكر يستماس قمة المزج البارع بين أسطورة الزوج والدوافع النفسية التي تسيرها . فالذى دفع جو إلى افتراض أنه زنجى ، هو ما مر به من تجارب أثناء سعيه لتحديد ذاته وفشله فى ذلك . وكان عليه بعد أن افترض أنه زنجى أن يساهم بل أن يجبر نفسه على العنف المترتب على ذلك ، فهو يندفع فى أى كل ما يردده الجمهور من « أساطير » عن الزنجى : رد فعل الجماهير التقليدى : الأسطورة المعقدة عن المسئولية الأدبية ، آراء هايتاور الجامدة العقيمة وبعده عن الإنسانية ، وأخيراً وحشية بيرس جريم « الفاشية النزعة » والانتقامية . وقد قالت مسز فيكرى فى هذا الصدد « لقد أثبت التتابع الزمنى فى عملية إزاحة الستار عن هذا التفاعل (الخاص والعام تجاه أساطير « الزوج ») أن جوكر يستماس قد لازم بين نفسه وبين هذه الأسطورة الشائعة تدريجياً . . . »

وتنتهى القصة فى جو من البساطة الكوميديية . تقوم لينا جروف برحلة فى تنيسى بصحبة بيرون بنش (وهو شخص عصرى غير متدين من أولئك الذين نجدهم بين العائلات العادية للمدينة) . ويذكر لنا سائق سيارة النقل الذى ساعدهما طوال الطريق شيئاً عن سلوكهما الذى يفيض بالشهوة والهمز . ومع هذا فالقصة

في جهاتها توحى بالتناقض بين لينا وجو : إنها إطار يضم التناقضات — الأمن والغضب ، الهدوء والعنف — طوال القصة . أما الصور التي ضمتها القصة فقد عولجت بنوع غريب من الهجوم الإستراتيجي على الطيبة المطلقة المثالية . وتوحى للناظر الطبيعية بشيء من الوداعة وراحة الضمير التي ألهمت لينا عدم الإكثار تجاه العنف . فالعنف يحدث في العالم الذي يضحج بالأصوات المصطنعة التي تعكر صفو الايزان الإنساني ، كما أن أولئك الذين يديرون ظهورهم للطبيعة يمانون من العنف بسبب شهويهم للحياة أو انسحابهم منها .

ويرى القريد كازين أن « النور في أغسطس » قصة الخطيئة الفريدة في نوعها إذ ليس فيها حب إلهي يموض تلك الخطيئة . وقد أثبتت لينا جروف أنها البديل لذلك الحب ، ولكن « قدسيته » قدسية أرضية دنيوية طريفة مضحكة . وليس الهدف الرئيسي من الصفحات التي خصصت لها في القصة هو القول بأن هناك « سيلاً آخر » ، بل هو تقديم الدليل على أن الطبيعة لا تبالي بالأخطاء الشنيعة التي يرتكبها الأفراد والهيئات في قراءاتهم لها وانتزاعهم للملكيتها . إن لينا جروف تثبت ، إن كانت قد أثبتت على الإطلاق ، أنه ليس ثمة داع المظاهر الاجتماعية أو أنه يمكن العيش بدونها على أقل تقدير .

٣

تعتبر قصتنا « المحراب » و « النور في أغسطس » ، كل بطريقتها الخاصة ، دراسة لانبثاق الشر من داخل الإنسان بدافع من رغبته في فرض ذاته على المجتمع وما يقابلها من رغبة في ألا يعكر صفوه شيء أو أن يستغله أحد . ويتراءى لنا الجنوب برمته (أو إن شئت المجتمع الإنساني نفسه) وقد ظهر إلى الوجود نتيجة لهذه النزعة الأنانية التلقائية ، وذلك من خلال قصة « أبسالوم ، أبسالوم » . أو قد يكون هذا هو بعض ما تمنيه القصة . ونصف إلسي دوسوار ليند "Ilse Dusoier Lind" هذه القصة بأنها « نظرة تراجيدية شاملة لها أبعادها

التاريخية « ثم تقول بعد ذلك إن بطلها يسقط بسبب « نقص غريزي في الإدراك الخلقى ». ولما كان الخطأ الذي ارتكبه ساتبين "Surpen"، خطأ اجتماعياً فقد أضحت حياته « أقصوصة تعبر عن مأساة العجز الإنساني » .

وسواء كانت قصة توماس ساتبين، أسطورة، أو أقصوصة معبرة، أو مثلاً، أو أى شيء آخر، فإنها — كما نفهم مما نستخلصه من آراء كثير من رواتها — تسير على هذا النمط والترتيب الزمني : نراه في عام ١٨١٧، وهو في العاشرة من عمره، يعيش في مقاطعة فيرجينيا الجبلية غير مدرك لما هو عليه من فقر، لا يعرف معنى لأن يكون الإنسان غنياً أو يريد أن يكون غنياً : ذلك لأن الأرض حيث كان يعيش يمكن أن يملكها أى شخص أو أن يمتلكها الجميع، ومن ثم فقد كان ينظر إلى كل من أراد أن يكلف نفسه مشقة إقامة سور حول قطعة أرض ليقول « هذا ملكي على أنه مجنون أبله . . . » .

ولكن العائلة تنتقل إلى أراضى تايد ووتر، ويلقى ساتبين أول نظرة على مزايا الثنى . ولكنه حتى الآن لا يحسد الأغنياء ولا يريد أن يصبح غنياً، إلى أن يبعث به والده برسالة إلى أحد القصور، وهناك يوقفه خادم زنجي في كامل زيه أمام الباب ويحذره من مغبة الحضور إلى المدخل الرئيسى مرة أخرى . وتتسبب هذه الحادثة في تغيير أساسى مفاجئ له، فيتحول من صبي لا يبنى شيئاً إلى رجل يريد كل شيء . وهذه هى بداية « التخطيط » الذى يبدأ أول الأمر مجرد رغبة في تغيير الوضع عند المدخل الرئيسى: سيكون هو مالك المنزل (أو منزل متشابه له)، وسيكون الخدم من الزنوج بإصدار الأوامر إلى الآخرين بالتوجه إلى الباب الخلفى . ويتحول ساتبين من حالة البراءة إلى حالة من الطموح الجامح . إنه يحتاج إلى القوة وإلى أن يثبت لخدمه الزنوج أنه قادر على السيطرة عليهم .

ويعمى به « التخطيط » أولاً إلى هايتى حيث يجمع ثروة ثم يتزوج وتصبح له أسرة . ولكنه يكتشف أن زوجته يجرى في عروقها دم زنجي، فيهبها ويغادر

الجزيرة ثم يختفى سنوات عن الأنظار . وهو يقول فيما بعد لجد كوتتين كومبسون « لقد وجدت أنها لا يمكن أن تساعد على تنفيذ الخطة أو السرب بها إلى الأمام ، والخطأ في ذلك ليس خطأها شخصاً . . . » لقد رفض الماضي كلية لرغبته الملحة في أن ينجز التخطيط بدقة . وهذه هي « الثغرة » الحقيقية في التخطيط ، وهي ثغرة لم يتيسر له اكتشافها أو تفهمها . إنه يرفض الإنسانية بل كل التزام يربطه بها .

ويعود ساتبين إلى الظهور مرة أخرى في مدينة جيفرسون سنة ١٨٣٣ وكان قد بلغ السابعة والعشرين من عمره . ومرة أخرى يعود إلى بناء حياته آملاً أن يكون البناء هذه المرة خالياً من الثغرات . إنه يختار زوجته إيلين كولد فيلد "Ellen Goldfield" بمنتهى العناية من أسرة من أكرم الأسر وأكثرها تديناً في مدينة جيفرسون . ويمتلك أرضاً (مائة ميل مربع منها إلى الشمال الغربي من جيفرسون) ويختلط مهندساً معمارياً فرنسياً ليبني له قصرأ ريفياً بمساعدة حوالى ثلاثين زنجياً اصطحبهم معه من هايتي .

ويدو أن التخطيط قد أشرف على التمام هذه المرة . وبالرغم من أن ساتبين قد نحى الماضي جانباً إلا أنه يعود ليؤرق حياته ، فيصل تشارلزبون ، ابنه من زوجته الأولى ، ويقع في غرام جوديث ، ابنته من الزواج ، وتوشك الأسرتان على الالتقاء في علاقة غير مشروعة . وتتدخل الحرب الأهلية ويذهب تشارلزبون وهنرى ساتبين (الابنان من الزيجتين) ليقاتلا بصحبة والدهما أو بالقرب منه . وتنتهى الحرب ويعود تشارلز وهنرى إلى المدخل الرئيسى لقصر ساتبين الريفى حيث يقتل هنرى تشارلز خشية احتمال زواجه من أخته وهى محرمة عليه ، وما ينطوى عليه مثل هذا الزواج من اختلاط دم البيض بدم الزنوج .

ومرة أخرى تخيب آمال ساتبين ، فولداه إما قتل أو هارب . أما أرضه فلم يبق له منها شيء . ويبلغ به الأمر أن يفتتح حانوتاً عند أحد مفارق الطرق .

ويقوم بمحاولتين آخرين لتكوين أسرة من جديد أولاها ما عرضه على روزا كولد فيلد من العيش سوياً والزواج بها إن أنجبت له غلاماً . وعندما رفضت عرضه بإباء وشتم حاول أن ينجب ولداً من ميلي جونز ، ابنة خادمه القديم ، ولكنهما ينجبان طفلة ، ثم يقوم ساتبين بعد ذلك بتحرير ووش جونز على أن يقتلها . لقد فشل مرة أخرى لأنه رفض القيم الإنسانية رفضاً باتاً ، والأبناء يريدون شيئاً آخر غير القوة المطلقة . وقد أفسدوا عليه اندفاعه نحو القوة أثناء بحثهم عما هو أفضل منها . ومن هنا أخرج الإنسانية من حسابه وهو يمد مشروعاته إذ اعتبرها مسئولة عما تضمنته خططه من ثغرات .

وهذه هي حكاية ساتبين ، ولكنها ليست القصة ، إن « أبسالوم » ليست الرواية ولكنها المعنى الذى انطبع فى أذهان رواتها . وقد بنيت القصة بناءً معقداً من معلومات أولئك الرواة ، ولكل منهم وجهة نظره الخاصة التى كونها من معلومات خاصة وعن جهل من نوع خاص . فى البداية تروى روزا كودفيلد القصة كما تراها لكونتين كومبسون قبيل سفره إلى هارفارد . وساتبين فى رأيها هو « مصدر الشر والرأس المدبر له الذى تغلب على كافة ضحاياه ... » . لقد نشأت فى « منزل مقبض أشبه بالضريح تخيم عليه استقامة متزمتة وعداء رهيب المرأة ... » . وظلت هى نفسها ترتدى السواد طوال ثلاث وأربعين سنة حبست نفسها طواها فى « ظلام كثيب تشيع فيه رائحة الموت » داخل غرفة معتمة لا يتجدد لها هواء ، وتفوح منها رائحة الأثني المعجوز التى غللت أسيرة العذرية منذ « أمد بعيد » .

والرواية من وجهة نظرها مليئة بأحقادها الشخصية وتحيزها . كان ساتبين فى رأيها « ذلك الشيطان » الذى هبط فجأة إلى مدينة جيفرسون من حيث لا تدرى « فاغتصب مزرعة » وأنجب ابناً وبناتاً من أختها إيلين . إنها تريد أن تثبت أن الله أنزل الهزيمة بالجنوب لأنه أراد أن يطهره من الشيطان . إنها

لا تحكى شيئاً في القصة بهدوء أو لطف أو عطف . إن وراء كل عمل قام به دافع شرير ، وهى فى مجلتها لإدائته ، تتجاهل أو تثبت جهلها بالحقائق . فنع ساتبين زواج تشارلز بون من جوديث ، مثلاً ، كان لغير ما سبب أو شبه عذر ... ثم هى تتطرق فى حب بون مع أنها لم يسبق لها أن تعرفت إليه أو رآته لا لسبب إلا لأن ساتبين هون من أمره : « لقد سمعت إسماً ورأيت صورة ، وساعدت على حفر قبر وهذا كل ما فى الأمر ... » .

أما الرواية الثانية للحكاية — وهى التى يشترك فيها والد كوتتين فتزودنا بالتفاصيل الخارجية . إن ساتبين « لم يهبط من السماء على مدينة جيفرسون » . إنه يصلها صباح يوم أحد فى ١٨٣٣ ويخطب ود إيلين كولفيلد . وينطوى سلوك الرجل على كثير من الأمور المريبة العجيبة ، لا يعرف أحد شيئاً واضحاً عن ماضيه . ومع هذا فليس هناك ما يمكن أن يقال له أو عليه . ومعنى هذا بصيغة أخرى أن والد كوتتين شخص يراقب من الخارج وهو تواق إلى معرفة أى شىء عن ابنه ، ولكنه لا يملك معلومات دقيقة لأنه لا يكاد يقدر على النفاذ إلى ما وراء السطح . إنه فى حيرة من أمره لا يقدر على تفسير كثير من الأشياء لأنه لا يستطيع أن يرى أو يقدر ما يتعرض له علاقات ساتبين من هموم وآلام . إنه يتضرع إلى آلمة المأساة أن تحف إلى نجدته . ويرى فى حكاية ساتبين نوعاً من المأساة الكلاسيكية التى تدور أحداثها فى جيلين من الفشل العاطفى المحتوم . لكنه لا يستطيع أن يفسر منع ساتبين الزواج أو أن يكتشف لماذا أقدم هنرى على قتل بون . وعندما كان يقع فى مأزق كان كل ما يستطيعه هو أن يقول « إنه أمر غير معقول على الإطلاق — إنه أمر لا يمكن تفسيره ... » . ومن هنا فإن مأساة ساتبين هى معاقبته كما عوقب بطل المأساة اليونانى الذى يلقى حتفه بسبب رعونته .

وفى النهاية تصبح حكاية ساتبين مسئولية كوتتين نفسه . إنه يحاول هو وشريف ماك كانون "Shreve McCannon" زميله فى المسكن فى هارفارد ، جميع القصة من الروايات المختلفة التى سمعاها عنها . ولما كان هو ابناً فلماذا لا تكون

القصة عن أبناء ساتبين وتصرفهم حيال أخطاء والدم وقراراته التعسفية . وفي غمار حماسه لإعادة توزيع أشخاص القصة نراه يندمج فيها فيصبح هو هنرى ساتبين في جبهة القتال أثناء الحرب الأهلية : ويذوب كوتتين وشريف في تشارلز وهنرى : لقد كان كلاهما في كارولينا الشمالية وكان ذلك منذ ٤٦ عاماً . لقد كان كل منهما هنرى ساتبين وكان كل منهما بون . لقد امتزج الإثنين . ولكن كلاهما لم يكن هو الآخر ... ثم إننا نجد أن أسباب قتل هنرى لبون ، التي أغفلها الرواة الآخرون ، قد أصبحت موضوعاً هاماً : هل كانت ترجع إلى الزواج المحرم أو إلى سرعان الدم الزنجي في عروقه ، وينتهي كوتتين إلى أنها لا ترجع إلى مسألة الزواج المحرم (وهو أمر كان في ميسوره أن يتسامح فيه على ضوء العلاقة التي تربطه بكادى) ، ولكنها ترجع إلى الخشية من اختلاط دم البيض بالدم الزنجي . وقد بداه أن ذلك الدم الزنجي كان يسرى في عروق الأجيال من أهل ساتبين وأنه كان سبباً في تدهورهم للمؤسف : إن جيم بوند ، حفيد تشارلز بون وخليته من نيو أورليانز ، زنجي أبه ، ومن ثم فإن تدهور آل ساتبين ، بناءً على هذه المعلومات ، لا يبدو مختلفاً عن تدهور آل كومبسون بسبب بنجي « الطفلة التي أنجبها في شيخوختي » .

وفي الفقرة الأخيرة من القصة يلتفت شريف ناحية كوتتين ويسأله « لماذا تكره الجنوب ؟ » فيحتج كوتتين قائلاً « إننى لا أكرهه » .

« قال بسرعة وعلى الفور (إننى لا أكرهه ، لا أكرهه) ،
إنه كان يعتقد أنه لا يكرهه . قال وهو يلث بينهما الهواء بارد
والظلمة الجامدة تلف نيو انجلاند ، لا لا إننى لا أكرهه ،
إننى لا أكرهه »

وغموض هذا التصريح يعتبر تلخيصاً دقيقاً لمعنى القصة . إننا نجد دائماً
فيضاً من العواطف الحارة في كل سرد للقصة يقول به آل ساتبين . والسرد

الذى يرويه ساتبين يعتبر نموذجاً مثالياً لكيفية نشأة الأسر كما أن كل واحد من الرواة يصور لنا أحاسيسه عن الخوف والكره والعزة والتعصب بالكيفية التى تتراءى له أو حسبما يشترك فيها . إن كوتنين هنا يعتبر ميراثه كما لو كان « مكنتات امتلاّت بالأشباح العنيدة التى تطل عليه من الماضى . ومع ما مر عليها من أعوام من بلغت ثلاثة وأربعين عاماً فإنها لا تزال فى دور النقاها من الحى التى قفست على المرض » أو « بهو خال تتردد فى ثناياه أسماء مدوية خبت وكتبت عليها الهزيمة » إنه يحبها ويكرهها فى نفس الوقت . إنه حائر لا يدري ما إذا كان إخلاصه لماضيه جديراً بإجابه أم بسخطه ، ومن ثم كان لا بد له أن يرفع عقيرته « فى ظلمة نيو إنجلاند الجامدة » ناعياً يأسه من إمكان تحديد موقفه من ذلك للماضى .

وقصة « أبسالوم » استعراض كامل للجنوب كنوع من الخبرة ، يمثل قطاعاً معيناً ينبثق ، على عكس الوضع فى قصة « الحراب » ، من إصرار إيمائى على التماهى فى الخير ، الخير الذى يحبه حباً جماً وإن كان لا يدرك كنهه . وينتهى هذا الوضع على كثير من الزلل والالتواء — « الهنات فى التخطيط » — الذى لا بد أن يوليه كوتنين عنايته هو والآخرين ، والمستحيل أن نرفض هذا أو نقبله كلية . و « أبسالوم » كانت القصة الوحيدة التى استعرض فيها فولسكنر الإطار الثقافى الكامل للجنوب ثم عرض عدداً من التأملات فى تأثيره على أولئك الذين اندمجوا فيه وهم لا يفهمونه أو يمتقنونه نوعاً ما ومع هذا فلا بد أن يلتفتوا معه . والقصة ، على هذا النحو ، تعتبر وسيلة بديعة نرى خلالها ما يشغله ويقلقه من موضوعات بحثها فى مكان آخر بتفصيل أدق مع تطبيقاتها على مختلف القطاعات والمستويات .

الفصل الخامس

الزنجى والعامة

١

هناك كتب ثلاثة تستحق وقفة قصيرة قبل المضي فى مناقشة أعمال فولكنر فى الفترة الأخيرة (أو أحدث فترة على أقل تقدير) . وهذه الكتب هى : بابلون 'Pylon' (١٩٣٥) التى تسود لمعالجة موضوع الطيران ، وهو من اهتمامات فولكنر الأولى . ويعتبر هذا الكتاب ، من نواح عدة محاولة لكتابة « قصة حديثة » ، ثم كتاب « بطل لا يقهر "The Unvanquished" (١٩٣٨) وهو سلسلة من الأفاصيص تقترب فى الواقع بشدة حتى لتصبح قصة واحدة . وهى تعالج نمو بالارد سارتوريس منذ الحرب الأهلية حتى فترة إعادة التعمير الحرجة . أما الثالث فهو « النخيل البرى "The Wild Palms" (١٩٣٩) وهو تجربة ذكية فى إدخال قصتين مختلفتين ، على ما يبدو ، فى قصة واحدة » .

وتتناول « بابلون » ، وفقاً للاصطلاح الحديث (وهناك الكثير من الدلالات فى وسط فولكنر الأدبى) حياة جماعة من الطيارين المفرمين بالألعاب البهلوانية والسباق . أما مناسبتها فهى افتتاح مطار نيو فالوا ، وهو مطار نيو أورليانز الجديد . والشخصيات الرئيسية هى روجر شومان "Roger Shumann" ، وهو قائد إحدى الطائرات العتيقة ويأتى بالمعجزات لسرعته الفائقة فى القيادة ، ثم لافيرن "Lavern" وهى صديقته التى تزوجها آخر الأمر وكان قد تعرف عليها أثناء قيامه بحركاته البهلوانية فى أحد مهرجانات الطيران ، وأخيراً جاك "Jack" وهو أحد الذين يقفزون بالمظلة الواقية (الباراشوت) وكان يشارك شومان

فراش لافيرن. وتمضى الأحداث ويحطم شومان الطائرة ، وهى ليست ملكه ولكنه يقودها بتقويض من أصحابها ، ثم ينجح فى الحصول على أخرى نتيجة لجهود أحد المراسلين الصحفيين ، وينتهى الأمر بموته فى حادث سقوط طائرته فى بحيرة بونشارترين .

ويبدو أن فولكنر أراد أن يعرض « فى بايلون » الحياة القاسية الحافلة بكل ما هو غير مألوف لأشخاص وهبوا أنفسهم لعصر السرعة لذاته . وهذه الحياة ليست عادية من جميع الوجوه ، فالناس فى حالة تحفز دائم يعيشون عيشة تنسم بالسرعة والتركيز لا يحترمون العالم من حولهم احتراماً صادقاً ، ذلك العالم الذى يطوقهم بأكاليل الغار لما يقومون به من ألعاب بهلوانية ميكانيكية .

ولقد قال فولكنر فى عرض كتبه عن كتاب « طيار الاختبار "Test Pilot" » الذى ألفه أحد طياري ذلك الوقت ممن كانوا يقومون بمركبات بهلوانية ، إنه كان يحاول اللحاق بمطلع أحد الأغاني الشعبية التى تقول « السرعة الفائقة فى هذه الأيام » ، أو أنه أراد ، على أقل تقدير ، أن يترجم السرعة نفسها إلى قصة ذات إيقاع وخطى واسعة. والصحفى الذى يقوم أحياناً بالتعبير عن وجهة نظر الكاتب ، هو الذى يصفى على « بايلون » طابعها الغريب : إنه فى حبه وتولاه الشديد بـ (لافيرن) يضع تلك المجموعة الغريبة تحت « حمايته » ويحاول أن يحيا حياتها ، ثم تنتهى جهوده إلى مجرد المساعدة فى القضاء على زعيمها . وهو يمسد كل البعد عن أن يكون شبيهاً للشخصيات التى رسمها إليوت (فى القصة بعض الدلالات التى تشير إلى كل من « برافروك » والأرض الجرداء) . إنه واحد من الشخصيات الشاردة المضطربة أحياناً والمضحكة أحياناً أخرى نجدها فى قصص فولكنر وهى شخصيات تتطلع إلى معرفة حياة لا تفهم عنها شيئاً .

ويبدو أن حياة شومان المبهجة ، التى لا تتقيد بالتقاليد على الإطلاق ، وما تنطوى عليه من خيل وسهرات وشراب وطوارئ واضطراب فى الحياة (٧-٢)

الجنسية هي الوسيلة التي لجأ إليها فولكنر ليمتد التشابه بينها وبين ما ينطوي عليه الطيران من سرعة ومن إثارة . ويتخذ التشابه مادته من عرض حياة أولئك الأفراد من الجماهير وكشفها . إن الجماهير تشاهدهم دائماً وهم يقومون باستعراضاتهم وحركاتهم البهلوانية بمزيج من الإعجاب والانفعال . ونحن نجد أن لافيرن رهن الإشارة كلما دعيت . وهنا يتضح مرة أخرى عداء فولكنر للتجديد ، كما اتضح في « الحراب » وفي إيماءاته في قصص أخرى ، فهو يبدي معارضة شديدة للسرعة ولانفعال النظارة ومنتهم كما يعارض تحديد الحقيقة بطريقة آلية .

ومهما يكن من أمر فإن شومان يبدو كبش الفداء لهذه الاتجاهات الحديثة . ويرى دونالد تورشيانا "Donald Torchiana" وجون ر . مارفن "John R. Marvin" أن شومان يعبر عن شخصية المسيح . فيقول تورشيانا إن موته عمل من أعمال الفداء و « الغفران » : « إن ما فعله شومان يعتبر فداءً جزئياً لجرائم البشر كما يشعر الإنسان أن عالم المدينة والمطار ، الذي ينهض على الحديد والحرساة ، قد تزلزل وخيم عليه هدوء مؤقت وتخلص من كل ما يثير الرعب » . وسواء كانت هذه الإشارات إلى « الأرض الجرداء » وإلى العهد الجديد نافعة أو غير نافعة ، فإن شخصية شومان تعتبر نذيراً هاماً يشير إلى أن فولكنر ، سواء في « بايلون » أو غيرها ، ماضٍ في البحث عن « منقذ » لعالم سوف ينهار ويتداعى إذا لم يتوفر له ذلك المنقذ . وقد يكون شومان أكثر إقناعاً من جافن ستيفنس في هذا الدور : فهو مقتصد في الحديث يتصرف بسرعة ولكن في غير أنانية ويموت في سبيل إيمان لا يتحدث عنه إلا قليلاً .

ولكن المحاولة لنقل قيمه إلى عالم آخر غير عالم يوكنا باتاوا ليست محاولة ناجحة تماماً . فهي خطوة تنسم بالجنون والتهور ليس فيها إطار ثقافي يمكننا من الحكم على تصرفات الأفراد . وطبيعي أن « بايلون » محاكاة ساخرة للرمزية ويدور الرمز فيها حول الطائرات والرجال . وإلى جانب هذا فإن كره فولكنر

« للحاضر الخالص » قد أدى به إلى أن يخلق في « بايلون » قصة مسلية للغاية ولكنها ، إلى حد ما ، ناقصة وغير مناسبة .

وفي قصة « بطل لا يقهر » نجده مرة أخرى غارقاً في أساطير بلده وظروفها . وهي وإن لم تكن قصة بالمعنى المعروف إلا أنها رغمًا عن ذلك تشير دائماً إلى جماعة تمثل أهلها ، ومن هنا فهي أكثر من مجرد « مجموعة » من القصص القصيرة . والأقاويص الأولى تكاد تكون مشاهد « منتقاة » من حياة بايارد سارتوريس وصديقه الزنحي رنجو اللذين يتحدثان ويتآمران قرابة انتهاء الحرب الأهلية ، كما يتساولان جرائ ميلارد "Granne Millard" ذا الشخصية المحترمة .

وينتقل الكاتب خلال مناظر إعادة البناء والتعمير في الفترة التي أعقبت الحرب الأهلية وتورط سارتوريس فيها . ثم هناك أيضاً أصداء وتسكينات لقصص أخرى : « سارتوريس » و « النور في أغسطس » و « القرية الصغيرة » . والأقصصة الأخيرة « عير فيربنيا "Odor of Verbina" » تصل بكل ما أشار إليه الكاتب من قضايا إلى مرحلة التأزم . ومهما يكن من رومانتيكية الخاتمة فإنها تضع المشكلة الأخلاقية التي ينطوي عليها القتل موضع التجربة بطريقة فذة ، فإن ابن بايارد لا ينظر إلى مقتل أبيه كمجرد نهاية رومانتيكية رائمة للبطولة ، بل ينظر إليه ويحكم عليه حكماً يتسم بالشك والريبة ، وينتهي الكتاب ، الذي أوشك في بعض الأحيان أن ينحدر إلى الرومانتيكية المفرقة في السطحية ، نهاية كلها تفكير سليم لا تشوبه شائبة في الدوافع التي تجر الإنسان . ونحن ندرك ، من وجهة نظر « عير فيربنيا » ، لأول مرة على ما يبدو ، أن فولكنر قد نظر إلى الأقاويص الأولى كما لو كانت حدثت في الماضي وأنه يحكم عليها حكماً أخلاقياً .

ومن هنا فإن الأزمة في حياة سارتوريس هي في الواقع أزمة في « أسطورة »

الجنوب . فالى أى مدى يحتاج الأمر إلى أعمال البطولة ، وهل هى أعمال ذات مغزى أم هى مجرد إثارة للعواطف . إن الشاب الصغير (الذى يصبح فى « سارتورس » رجلاً عجوزاً له احترامه وكيانه) ينمو يشب وسط مجموعة من السلوك المختلف نحو العمل والبطولة . ويمضى فى تجربته ، كمشارك فى ذلك السلوك بل مراقب له بصفة خاصة ، فيجد أن عليه أن يعيد تشكيل الأسطورة بطريقته الخاصة حتى يتيسر له العيش معها . إنه يأتى ما يأتبه الصبية والمرأة العجوز فى قصة « متطفل » : إنه يحاول التقليل من مواقف التبرجج والاندفاع الرومانتيكى والعنف حيال اتجاه إنسانى مشترك . وهو يرى فى تجارب طفولته شيئاً مثيراً رومانتيكياً أول الأمر ، ولكن مرور الزمان يضى على تلك التجارب طابعاً جديداً ، فيصبح حكمه على سلوك العائلة والأصدقاء حكماً واقعياً على السلوك فى ذاته . وهو سلوك ذكى أحياناً وسلوك شائن يتسم بالاندفاع أحياناً أخرى ولكنه ليس حقاً أو صواباً على الدوام .

ويصبح بإيارد الساب فى نهاية قصة « بطل لا يقهر » هو الوارث للوضع التقليدى للأسرة ، ولكن فكرته عما يكون التقاليد تتطور وتتلاءم مع الأوضاع ، فهو كإنسان يتجه إلى العالم المتحضر ، ولن يجد حياته سهلة ميسرة ، ولن يندفع إلى أفعال « بطولية » متهورة أو غير معقولة للدفاع عن مركز أسرة سارتوريس . ومن هنا فإن « بطل لا يقهر » تعتبر حلقة تربط ماضيها بمستقبلها ، كما تعتبر فى نفس الوقت حكماً على ذلك الماضى ونظرة واضحة نستشف منها مستقبلها . على أننا إذا نظرنا إلى أعمال فولكنر حسب تتابع أبحاثه فى ماضى الولاية وحاضرها فإن « بطل لا يقهر » لا شك تقف بارزة على قمة تلك الأبحاث أو قريبة من تلك القمة .

أما الذى يميز قصة « النخيل البرى » حقيقة فهو أنها تتناول قصتين متباينتين : الأولى قصة « اللذنب الطويل » الذى يقبض عليه أثناء الفوضى التى

صحبت فيضان مسيسيبي ، ثم قصة هارى ويلبورن ، وهو معتقل ، وشارلوت ركنمير وهما عاشقان يقفان « ضد العالم » . ويبدو أن القصتين غير مرتبطتين إحداهما بالأخرى . وقد رفض معظم النقاد فكرة قيام أية علاقة ذات قيمة بينهما ، بل إن مالكولم كاوى ذهب إلى حد أن تجاهل إحداهما كلية ، كما أنهما غالباً ما ظهرتا منفصلتين فى الطبعات التى تلت ذلك . ومهما يكن من أمر فإن فولكنر قد أوضح بجلاء ما بينهما من علاقة أثناء المناقشات التى أدارها فى جامعة فيرجينيا فى الفصل الدراسى ١٩٥٧ - ١٩٥٨ ، عندما قال :

« إن القصة التى كنت أحاول سردها هى حكاية شارلوت وهارى ويلبورن . ثم قررت أنها فى حاجة إلى نعمة موسيقية تشيع فيها كما هو الحال فى الموسيقى . ومن هنا كتبت الحكاية الأخرى ك مجرد تنعيم لحكاية شارلوت وهارى . ولقد كتبت القصتين بالتتابع فكنت أكتب فصلاً من الأولى ثم فصلاً من الثانية ، تماماً كما يفعل للموسيقى الذى يضع نغمة موسيقية تناسب خلف النغم الذى يؤديه » .

وقد يكون السبب الأكبر لى نأخذ الشكل مأخذ الجد هو أن كلتا القصتين تلعب على نعمة رئيسية هى الحرية الإنسانية : ليس على الحرية ذاتها ولكن على المشاكل النفسية المعقدة التى تنطوى عليها الرغبة فى الحرية وممارستها أو رفض الرغبة فى التمتع بها . ونحن نرى للذنب الطويل ، وقد راعه أن يدرك المسئوليات الضخمة التى تنطوى عليها القرارات التى تتخذ فى حرية تامة ، يرفض فى بساطة كل فرصة توفرها له مياه المسيسيبي « الرجل المعجوز » الثائرة . أما ويلبورن وشارلوت « فيأخذان » حريتهما ولكنهما يدفعان ثمن التمتع بها ، هى بموتها ، وهو بسجنه .

ويتهى المطاف بكل من ويلبورن والمجرم الطويل إلى مزرعة السجن

في بارشمان . وتلاحظ مسز فيكرى بمنتهى الذكاء والفطنة أن « كلاً من سجن بارشمان حيث يقضى المذنب الطويل فترة العقوبة ، والمستشفى حيث يعتقل هارى ويلبورن يعتبران صوراً دقيقة للمجتمع الذى لا بد أن يفرض قيوداً على الحرية الشخصية فى سبيل النظام العام » . والمكانان والموقفان يلتقيان فى أنهما أولاً يفرضان قيوداً على الحرية الإنسانية ثم يتيحان الفرص (سواء عن طريق الاختيار أو الصدقة) لخرق النظام وطرح الحرية جانباً . وأخيراً توحيان بأن الإنسان يجب أن يعود إلى حالة من النظام . إن المجرم الطويل يختار ذلك بمحض حريته ولكنه يفرض فرضاً فى حالة ويلبورن .

والذى يدعم الإطار البارع الذى استخدمه فولكنر بذكاء هو المناظر التكميلية التى رسمها للمستشفى والفيضان والتى تبدو متناقضة ولكنها مقنعة نوعاً ما . فالمستشفى تعتبر نذيراً دائماً على عواقب الإفراط ، والفيضان إفراط خالص بسيط وعنيف بصفة عامة . إن الطبيعة تذهب إلى المدى الذى تريده كما يشهد بذلك « الرجل المجوز » ، وعلى الإنسان أن يبذل كل ما يسهل لى يحى نفسه من إفراطها . وموت شارلوت ، نتيجة لعملية إجهاض لم تنجح ، ينهض هو الآخر دليلاً على القيود التهامية التى يفرضها على الحرية الإنسانية . أما سجن بارشمان الذى يفرض النظام على أولئك الذين اختاروا الحرية الطائشة، فيصبح نهاية المطاف للشخصيتين الرئيسيتين فى القصة . هذا ولم تلق قصة « النخيل البرى » العناية اللائقة ، وقد يكون مرد ذلك إلى أن إحساس النقاد حيالها عندما نشرت كان إحساساً بأنها قصة غريبة أو تجربة غير مفيدة ولو فى ظاهرها .

(٢)

كان نشر قصة « القرية الصغيرة » فى سنة ١٩٤٠ هو السبب فى القول بأن هناك مرحلة ثالثة ، ولكنها ليست بالضرورة آخر مرحلة ، فى أعمال فولكنر . وهذه القصة هى أولى قصص ثلاث نصف حياة « قبيلة » سنوبس . ونحن نجد ،

فضلاً عن هذه الحقيقة ، أنه اهتم في الأربعينات بمشاكل متقاربة يمكن أن تنطوي تحت عبارة « الزوج والعامة » . والعامة في هذه الحالة هم المزارعون من مستأجرى الأرض والمنحرفون المتحدثون باسمهم وكذلك مستغلهم . وليس العامة أو الزوج ظاهرة جديدة في قصص فولكنر ، ولكنه ظل بضع سنوات يركز عليهم وكأنه قد حزم أمره على أن يوليهم اهتماماً خاصاً . وقد وقع العامة والزواج فريسة للاستغلال من الخارج والضعف والتردد من الداخل .

ويصف فولكنر المزارعين مستأجرى الأرض في فقرات بديعة امتازت بالدكاء والشمول والدقة في بداية قصة « القرية الصغيرة » يقول فيها :

« لقد قدموا من الشمال الشرق عبر جبال تنييسى على مراحل أعقب كلاً منها مولد جيل من الأطفال . لقد أتوا من ساحل الأطلنطى ومن قبله من إنجلترا واسكتلندا وويلز ، وهو أمر تدل عليه الأسماء التي يطلقونها على أنفسهم مثل تيربين وهيلي وهويتنجتون وماك كالوم ومورى وليونارد وليتلجون إنهم لم يصطحبوا عبيداً ولا رقيق أرض بل كان كل ما أحضره معظمهم يمكن حمله باليدين . واتخذوا لأنفسهم مزارع أقاموا عليها أكواخاً من حجرة أو حجرتين لم تسمح ظروف حياتهم بطلائها . وتزوجوا فيما بينهم وأنجبوا أطفالاً وأضافوا حجرات أخرى إلى الأكواخ واحدة بعد أخرى لم تجر عليها يد الطلاء هي أيضاً . وكان هذا كل شيء وذهب موظفو الحكومة إلى تلك البلاد ثم اختفوا لقد كانوا يقومون بأنفسهم ببغاء كنائسهم ومدارسهم والصرف عليها ، وتزوجوا ولم تكن جرائم الزنا شائعة بينهم وإن شاعت جرائم القتل . وكانوا ينصبون من أنفسهم المحاكم والقضاة ومنفذى الأحكام . وكانوا ديمقراطيين يدينون بالبروتستانتية ويتناسلون

بكثرة . ولم يكن في القطاع بأسره زنجى يملك أرضاً . وكان الزوج
الغرباء يتجنبون المرور في هذه المنطقة بعد حلول الظلام .

وهؤلاء هم المواطنون البيض في فرنشمانز بند ، وهى قرية صغيرة تبعد حوالى
العشرين ميلاً إلى الجنوب الشرقى من جيفرسون . وكانت أسرة فارنر
"Varner" تحكمهم حكماً دكتاتورياً . كانت تستغلهم وتعرف نقط الضعف فيهم
فتستفيد منها مع الاحتفاظ بعلاقات طيبة تكفل الاستقرار للثمر . ولما كان
ضحايا أسرة فارنر يشعرون بوضعهم هذا . كانوا يجدين في عملهم ، يعبرون عن كل
ما يحول بخواطرهم ، أو هكذا كان يخيل إليهم . وكانوا يستمتعون بالجلوس للاستماع
إلى القصص الطويلة أو بالجلوس فى دهليز الخزن يعضفون التبغ وكذلك يستمتعون
بالسيرك الذى يأتى إليهم سنوياً من تكساس وما يضمه من خيول صغيرة برية .
ولم يكونوا ليسعوا إلى خلق الاضطرابات ولكنهم كانوا يتسمون بشدة الإنذفاع
وعدم التعقل : إن تطلمهم إلى الكسب وإلى الإثارة ، وما لا قوه من فشل ،
وكذلك سرعة غضبهم ، قد شحن عقلهم الباطن بالهياج والعنف . فإذا أضفنا إلى
ذلك نوعاً من الثقة البدائية بالآخرين وجدنا كيف كانوا يقعون فريسة سهلة لغيرهم
من ذوى العقول الذكية التى لا تستثار بسرعة .

و « القرية الصغيرة » ليست دراسة عميقة لهم فحسب بل إنها تحليل لأمره
سنوبس و « اللانوبسية » كطراز إنسانى وإجتماعى . وهناك درجات متفاوتة
من « اللانوبسية » فى « القرية الصغيرة » فمنها « الخالصة » مثل شخصية
(فليم) والمزيفة مثل (مينك) والذين لا يمتنون إلى آل سنوبس بصلة مثل
(أليك) . وآل سنوبس الخللص قوم أذكاء ذو دهاء ، مخادعون لا يتمسكون
بالقيم الأخلاقية . وهم كذلك قوم مثابرون « معقولون » (بالمعنى الذى وصف به
فولكنر جيسون كومبسون) ورعون فى أضيق حدود الورع .

ولقد أعطتنا مسز فيكرى ما قد يكون أفضل وصف لشخصية فليم ، أعظم
من يمثل الخللصاء من آل سنوبس فقالت :

« إنه صورة هزلية من توماس ساتين يشق طريقه بالقوة في مجتمع تسيطر عليه سلطات الدين ، ويواجهه بما يتراءى له من خيالات . ويشتركان سوياً ، إلى درجة ما ؛ في نفس البراءة التي تتمثل في العمل وفقاً لخطة ، ولو أن خطة أحدهما خطة إجتماعية بينما خطة الآخر اقتصادية . وقد استبعدا من تلك الخطة جميع الغرائز الضرورية والأحاسيس ومن هنا نجد تصويراً لطبيعة الأعمال الاقتصادية وحدودها عن طريق اهتمام فلم الأوحده بالأعمال التجارية . وفلم شخص له أخلاقياته ولكنها أخلاقيات تهتم بدفتر الحسابات أكثر من اهتمامها بالناس » .

وطبيعى أن تميز فلم سنوبس بهذه الخطوط الواضحة التي تحدد معالم شخصيته لا يقلل من الحقيقة القائمة ، وهى أن فولكنر قد انتقده وأمثاله عن طريق عرضه للمهزلة الإنسانية الكامنة في تصرفه ، وهى نكران الإنسانية ، ثم الانتهاء أخيراً إلى الحكم على سلبية « الحقائق » الإنسانية التى تمثلها . ويمكن هذا النقد فولكنر ، جزئياً ، من استخدام ما يتمتع به من إحساس رائع بالملمهة والمهزلة . ويخشى الناس آل سنوبس ويسخرون منهم فى نفس الوقت . وقد ظهرت هذه السخرية حتى فى الاسم الذى أطلق عليهم . وقد أشار هارى كامبل "Harry Campbell" وروويل فوستر "Reuel Foster" إلى أن صوت أو جرس كلمة سنوبس يوحى إلى السامع الذى يتحدث الإنجليزية بكل ما هو قبيح ، إنه يوحى بالعواء والخوف ، إذ أن كثيراً من الكلمات الإنجليزية التى توحى بهذه المعانى تبدأ بالحرفين الأولين من كلمة سنوبس .

ولم يقتصر الأمر على اسم الأسرة ، فإن الأسماء المطلقة على أفرادها توحى هى الأخرى بصفات عضوية . فاسم فلم (من التخط) يعرب أو يوحى بالازدراء والإحتقار . وأسماء أفراد أسرة سنوبس الأخرى ، وصفاتهم الفردية ، تتمشى مع

أسماء الحيوانات والبهايم ، وهى بذلك تتعارض تعارضاً شديداً مع «هبة الطبيعة» كما يراها راتليف . ويلاحظ كامبل وفوستر أن منظر فليم كالضفدعة ، ولانسوت مثل الفأر ، وسانت إيلمو مثل المعزة ، أما مينك سنوبس فاسم يحدده معنى كلمة مينك بالإنجليزية أى الخمس .

والفقرة التالية تعتبر ملخصاً هزلياً للسلب والنهب الذى يعيش عليه آل سنوبس : ضبط سانت إيلمو وهو يسرق حاوى من أحد مخازن التموين ، فوصفه جودى فارنر بأنه « أسوأ من عنزة » .

« والأمر الأول الذى أعرفه ، أنه سوف يأتى كحيوان برعى ثم يحاول فك الرباط الجلدى وإزاحة الخطاف وحلقة الودد ويتأهب للأكل بينما أكون أنا وأنت وهو متسللين من الباب الخلفى وبعدئذ فلتنزل على اللعنة إذا لم يمنعنى الخوف من أن أستدير لأنظر إليه خشية أن يعبر الشارع . ويبدأ فى سلب الحانوت الذى يبيع شراب الجن وchanots الحداد ... »

ولحماية الجماهير من هذه القبيلة الخيفة التى تأتى على كل شىء يقوم فولكنر بخلق شخصية ف . ك . راتليف V. K. RATLIFF وهو بائع ماكينات خياطة متجول يمثل الإنسانية المعقدة . وهو إنسان « طيب » عاقل عطوف إلى درجة خيالية . إنه يراقب ويقيم « غزو » قرية فرنشمانز بند بذكاء ، كما يقوم ، فى بعض الأحيان ، بمقاومة هذا الغزو بنفس سلاحه ، ولكنه لا يذهب إلى أبعد من ذلك . إن طبيئته ليست طيبة خالصة يمكنها أن تقف فى عزم وتصميم لمحاربة الشر الخالص . ثم يرتد فى عالم اللامعقول وينتهى به الأمر إلى أن يقع هو نفسه فريسة لخداع آل سنوبس وتلاعبيهم .

وإذا كان راتليف يرتفع فوق مستوى اندفاع العامة الذى لا تعقل فيه فإن هنرى آرمستيد يعبر تعبيراً دقيقاً عن أعماق وأقوى دوافعه . وفى النهاية

المزلية للقصة نجد أن رابطة الإندفاع والتغفيل تجمع بينهما وذلك عندما نراها يحفران بحثاً عن كنز أو مهمهما فلم سنوبس بوجوده في المكان القديم في القرية .

وفوق ذلك فإن راتليف — وهو من الطراز الذي يرسمه فولكنر للرجل الإنساني الذي يدرك الثغرات الإنسانية ويفلح دائماً في أن يسمو عليها — إنما يزود عالم سنوبس بمقياس وميزان يزن بهما الأمور . ونرى راتليف في القرية الصغيرة من آن لآخر ينسج مما يعرفه من حقائق عن آل سنوبس قصصاً ملفقة وأساطير وعظلات في أسلوب خيالي مضحك . ويمبر راتليف عن عمل الرجل الإنساني ، وحكمته هي حكمة الجماهير، وحياته حياة رجل يبيع للجواهر ولكنه لا « يبيعها » ، إنه لا يذهب إلى أبعد من ذلك ، كما أن إحساسه بالإساءة لا يؤدي به إلى القيام بدور البطل الطاهر أو الملاك الديوى . وهو يوضح لنا بفصاحة ، قرب نهاية « القرية الصغيرة » ، لماذا لن يسير إلى نهاية الطريق بل لماذا لا يمكنه تحقيق ذلك :

« ... إننى لم أكن أحى أحداً من آل سنوبس من سائر أفراد أسرته ، بل لم أكن أحى الجماهير منه . كنت أرعى شيئاً لم يكن مجرد جمهور ، كان شيئاً لا يريد سوى أن يمشى وأن يستمتع بالشمس لا يدرى كيف يؤذى إنساناً حتى إن أذاه أو كان في وسعه أن يؤذيه — إننى لم أجعل منهم سنوبس على الإطلاق ، كما لم أجعل منهم أناساً لا يمكنهم أن ينتظروا حتى يكشفوا عن الجانب الآخر من نفوسهم . كان في إمكانى أن أفعل أكثر من ذلك ولكنى لأبني ذلك ، أقول لك لا أبني ذلك » .

وقد ظهر من آل سنوبس أناس قبل ذلك في المقاطعة كحامين وساسة ذوى دهاء ، إنهم جزء من المناظر الطبيعية في « سارتوريس » وفي « الحراب » ، إنهم يحاربون حرب العصابات وراء خطوط القتال في الحرب الأهلية ، لا يؤيدون

أحداً ويستغلون كل من يبدى رغبة في أن « يباع » في قصة « بطل لا يقهر » .
وعندما تبدأ قصة « القرية الصغيرة » نرى أن فولكنر يصف الجيل المعجوز
من آل سنوبس وصفاً أكثر رقة وكرماً ، فيقول إن حياتهم أضحت مرة
« بسبب خسارتهم في التجارة » ، ويظهر أن تملك آل فارنر للأرض ، وهم أقرب
صلة بالمعجزة من آل سنوبس ، جاء عرضاً ، وكان خبثهم من النوع البسيط
الساذج ، ولكنهم يكونوا ليقفوا على قدم المساواة مع القبيلة التي كان على رأسها
فليم وإن لم يكن زعيمها. وفي البداية كان التهديد بحرق مخزن الحاصلات الزراعية
هو الذي ثبت أقدام القبيلة الغريبة. وكانت المسألة بعدئذ مسألة وقت لكي يستولوا
على المخزن وعلى محليج القطن ومبنى المدرسة ثم الانتقال إلى مدينة جيفرسون
وإلى المصرف وإلى القصر الريفي .

ويبدأ فليم حياته كاتباً في مخزن فارنر « . . . ممتلئ الجسم ناعم التصرفات
لا يعرف له تاريخ ميلاد على وجه التجديد ، بين العشرين والثلاثين ، ذو وجه
عريض راكد ، وشفتين مزمومتين تلوثهما آثار الطباقي ، وعينين في لون الماء
الأسن ، ويبرز من ملامحه الأخرى شيء مفزع مفاجيء في تناقضه هو أنف دقيق
مفترس كمنقار صقر صغير » . وبعد بضعة أشهر في العمل الكتابي الدقيق الكفء
الذي لا خطأ فيه تسلم المخزن ثم انتقل إلى المحليج . إنه يضع يده على أعمال
آل فارنر فيعين أحد أفراد آل سنوبس في المدرسة ويستولى على الأرض
عندما « يرتب » زواجه من ابنة ويل فارنر فيهبه مضيئه فرنشمانز ، ويستغل
بدهاء ثغرات القانون وبقاءه في نطاقه في حرص شديد. وعندما ينتقل إلى جيفرسون
في قصة « المدينة » يتطلع إلى تحقيق آمال كبرى ولكنه لا يفرط في هذا الاتجاه
فيحظى ، عن طريق المناورات والصفقات ، بالاحترام أو بمظهر الاحترام في قصر
دى سبين الريفي ، وفي مرحلة من مراحل العمل لتحقيق هذه الآمال يسأل فليم
جودي فارنر راتليف في صوت مهتز :

« لى عندك طلب بسيط خالص أود أن ترد عليه فى صدق بالنفى
أو الإيجاب ماذا وراء الأكمة ؟ وإلى متى يستمر ذلك ؟ وما هى
تكاليف المحافظة على مخزن واحد للدريس ؟ » (القرية الصغيرة)

والواقع أن فليم يذهب إلى أبعد الحدود وفى خط مستقيم نحو تحقيق هدفه ،
لا يدع فرصة تمر دون أن يزيد من قوته ومن ضعف الآخرين . ومهما يكن من
أمر فإن فولكنر يريد أن يحقق أكثر من هدف ، فهو لا يريد أن يقتصر على
إيضاح انتصار فليم سنوبس ، وهو انتصار من جانب واحد ، بل يهدف كذلك
إلى بيان أثره على الإنسانية وعلى الأراضى فى قرية فرنشمانز بند . إن « الكتاب
الثانى » من « القرية الصغيرة » « أسطورة » للأرض والمها يولا فانز غالى
فولكنر فى معالجتها بطريقة هزلية . ويولا امرأة غنية مكنته الضجج و « طبيعية »
على الفطرة : « . . . تنطوى على شيء من الرمز للأزمة العابرة التى كان يحتفل
فيها بعيد النبذ . . . » و « تنفجر أنوثته صارخة تفيض من ملابسها ، لم تكلف
نفسها مشقة إخفائها بل اتخذت مظهرًا ينم عن عدم الاكتراث » و « كانت
نفحة باردة من نفحات الولوج بالسكر والانحلال فى الربيع ، بل ركوع الوثنى
المنتصر استعطافاً أمام الشهوة الجنسية الكبرى » . وكانت أولى « غزواتها »
مع المدرس لآباف "Labove" ، وهو من أعظم الشخصيات الكوميديّة التى
رسمها فولكنر . كان لآباف يؤمن إيماناً أعمى راسخاً بأن الكلمات هى السبيل
الوحيد المؤكد لإدراك النجاح . ولو أنه ولد منذ قرون لنشأ راهباً ولكنه يمد
الآن عدته ليصبح محامياً وسياسياً . ولكن « الانحلال والسكر » لا يدعان مجالاً
للكلمات فيتحطم ويصبح موضعاً للسخرية . وكانت يولا تنريه أول الأمر بمجرد
وجودها فى المدرسة ثم تعرض عنه بعد ذلك وتحترقه كما لو كان طفلاً .

وتجتذب يولا الرجال إليها ثم تلفظهم جميعاً ماعداً شخصاً واحداً . إنها

تظل في انتظار « أليفها » الذى يظهر آخر الأمر فى شخص هوك ماك كارون "Hoake McCarron" وقد ظلت ، قبل أن يظهر ، « المحور الذى يدور حوله جماعة فاشلة يحاول كل منهم أن يطلب يدها » . « لقد كانت تشيع فى كل منهم إحساساً بأنه الزوج المنتظر ولكنها لم تسمح لأى منهم ، فى نفس الوقت ، بخدشها » . ظل الحال على هذا النوال إلى أن ظهر ماك كارون فنجح حيث فشل الآخرون ثم اختفى . وعندما اكتشف آل فارنر أنها فى « مأزق » لم يجدوا بداً من العمل على حياة اسم العائلة ، فعمدوا صفقة تزويج يولا من فليم سنوبس مقابل منحه جزءاً من ممتلكاتهم . وينطوى هذا الزواج على سخرية بالطقوس الدينية . ويظهر فليم ويولا فى تكساس « لقضاء شهر العسل » ، وقد وضع حقيقته المصنوعة من القش على ركبتيه « مثل تابوت به جثة طفل ميت » .

وتصبح قصة يولا الآن حكاية شعبية تحكى قصة أرض ظلت بوراً ثم انتهى الأمر بها إلى الجذب . ويقف راتليف ، بعد أن ذهبت يولا ، يلقى نظرة على الأرض التى أعطيت لإتمام الزواج من شخص عاقر :

« ذلك المعجوز ، الذى توقفت غدده ولا تكاد ساقاه تحملانه ، ذلك الذى ذهبت براعه وأزهاره وكادت انتصاراته الدينية أن تدفن فى التراب ، ولقد عادت الحياة تدب فى أوصاله فنفض عنه غبار الموت واندفع إلى العالم الحى كما لو كان قد خرج من قباب مدفونة مقفلة » .

لقد شعر بالغضب والثورة على الضياع ، « على موقف خاطئ لا يمكن أن يتصور المرء وقوعه ولو فى مسرحية هزلية ، تماماً كما ينصب المرء فخاً يضع فيه كتلة كبيرة من لحم البقر لى يصطاد فأراً »

وتتلو الاستيلاء على يولا قطعة أدبية جديدة مكتوبة بطريقة هزلية تعتبر من

أمتع ما ظهر في الأدب تعبيراً عن النظرة الرومانتيكية لجلال الطبيعة وجمالها . وفي هذا القسم من القصة الكثير من المبالغة الهزلية ومن العمق . ويختفي فلم مؤقتاً ولكن شخصاً آخر من آل سنوبس يحل مكانه هو آيك للفعل . ونرى حب آيك لبقرة هاوستون (إشارة إلى يولا) وهو حب أشبه بنشيد الرعاة ، وغزواته كالفارس المتجول بالنيابة عن « البقرة الجميلة التي لا ترحم "La Belle Vache Sans Merci" » فنراه أحياناً متقناً إلى حد الإعجاز ونراه أحياناً أخرى حزيناً لا يخف من لوعته شيء . وهنأجده أن قدرة يولا كآثي قد انحدرت إلى المستوى الحيواني الذي يجد اللذة في الألم « الأنثى منذ فجر التاريخ » . ولكن الأرض ذاتها أصبحت فريسة « أضحت منطقة مليئة بأشجار الصنوبر والبوط الحفيرة التي أينعت بينها الأعشاب التي قطعت هي الأخرى لتصنع منها منازل القطن ، وحقول رسم الزمن عليها خطوطه فتجوفت وامتلأت بالأخاديد المائية نتيجة لأربعين عاماً من الأمطار والصقيع والحرارة ، وتحولت إلى هضاب يملؤها نبات الحلفاء بكثافة وعند هذا المنظر الطبيعي الذي فقد سحره وروعته كان آيك والبقرة يلهمان . كان آيك يطارد الأنثى الخجول الأبية بكل نبل وشهامة . وكان يزين هذا الغرام ويمتعه أسلوب خطابي يفيض بالسخرية الرومانتيكية . ولا جدال في أن غياب فلم عن المنظر ، وأكثر من هذا استسلام يولا للحيلة التي أوقعها فيها عائلة فارنر، قد أضفى على الحادث ومسرحته جواً من الحزن لا جواً من السخرية آخر الأمر .

ويتهى « الصيف الطويل » (الكتاب الثالث) بمحادثة أخرى رويت بأسلوب فيه من الحنان والشجن أكثر مما فيه من الكوميديا . ومرة أخرى يرسم هذا الكتاب صورة شخصية أخرى من أسرة سنوبس ولكنها تختلف عن بقية أفراد الأسرة اختلافاً يبنياً يمكنها من القول بأنها بعيدة كل البعد عن السنوبسية . هذه الشخصية هي مينك سنوبس الذي يفيض بالعاطفة التي وقع فريسة لها . إن الذي يدفعه هو الحقد أو بمعنى آخر نوع من ثورة الاستياء والغضب التي

لا حدود لها . لقد أساء جاره هاوستون استغلاله (وهو الآخر شخصية شحنها فولكنر أكثر مما ينبغي بماطفة ملتوية جبارة) إلى الحد الذي دفعه إلى قتله ومحاولة إخفاء جثته في مستنقع مجاور . وتشبه حكاية « الدفن والاسترداد » في سرد تفاصيلها البشعة بعض الفقرات التي جاءت في قصة « توضيحية فارس "Knight's Gambit" التي ظهرت فيما بعد . ولكن الهدف من ذلك ، فيما يتعلق « بالقرية الصغيرة » هو إثبات أن أيًا من أفراد أسرة سنوبس ، مثل فليم سنوبس ، لا يحمي فرداً آخر . وينتهي هذا القسم في السجن حيث نرى مينك سنوبس يهز القضبان بعنف منادياً فليم بأعلى صوته أن ينقذه ثم يصب عليه اللعنات لأنه يعلم أنه لن يخف لنجدته .

« قال في صوت أجش أقرب إلى الهمس » كان من الميسور أن أكون في خير حال » ثم انحبس صوته تماماً مرة أخرى وتعلق بالقضيب الحديدي بيد واحدة بينما أمسكت يده الأخرى بحلقومه ، على مشهد من الزوج الذين تدافعوا بالمناكب لرؤيته وقد ابيضت عيونهم وبدت ثابتة في الضوء الذي أخذ يخفى شيئاً فشيئاً »

وفي قصة « القصر الريفي » ، وهي آخر القصص الثلاث ، يستعرض فولكنر حكاية مينك التي تصبح الحادث الحاسم في سجل أسرة سنوبس . ومينك الآن في سجن بارشمان الذي دخله لأن فليم ، فيما يعتقد ، لم يحمل نفسه مشقة مساعدته . ولقد ذكر فولكنر لطلبته بجامعة فيرجينيا في العام الدراسي ١٩٥٧ — ١٩٥٨ ، قبل أن تظهر قصة « القصر الريفي » وإن كانت هناك شائعات عندئذ بأنها تحت الطبع ، ذكر أن آل سنوبس « سيقضون على أنفسهم بأنفسهم ... » . وهذا ما حدث بالضبط ، وأهو ما ارتكبه أفراد الأسرة تجاه بعضهم البعض ببراعة يحسدون عليها . ويمضى فولكنر في نظراته الموضوعية بإرتياب فيدع المناظر الطبيعية وراثيليف ، ومن بعده آخرون من أفراد الأسرة ، يقدمون من الأدلة

ما يمكننا من الحكم على أسلوب فليم في الحياة . وفي قصة « المدينة » نجد آخرين لكل منهم دوره في سرد نمو أسرة سنوبس وكيف بلغ فليم الجبار « قمة » الاحترام والتبجيل . وفي « القصر الريفى » نرى نفس المواطنين من أهل جيفرسون ، وبينهم الآن ابنة يولا (التى ماتت) ، يتأملون ويراقبون ويتمجبون ثم يرتبون ، وأخيراً يمدون العدة للعمل ويسمحون به ولا يمنعونه ، حتى ينتهى الأمر بتمكن مينك من الإنتقام لنفسه من فليم وإماله له .

والنظر الذى يصف جريمة القتل يعتبر آية من الفن الرفيع المبدع المناسب . ويتميز هذا الوصف بالرصانة والهدوء ويتعمق في وصف خيانة آل سنوبس ومداهما مما يضفى عليها وضوحاً دقيقاً ذا معنى . وبعد سنوات أمضاها مينك في السجن (كان بعضها بسبب تصرفات فليم) وبعد أيام قضائها في رحلة مضنية نحو الجنوب يصل إلى مدينة جيفرسون . ويبدو كل شيء كأنه يتأمر على فشل مهمته ولكنها تنجح بالرغم من ذلك . وأخيراً يجد مينك نفسه في القصر الريفى مع سدس عتيق لا يمتد به يمسكه بيده اليمنى ، بينما نرى فليم يحرق في هدوء سلبى في مينك وفي السدس .

« ويبدو ابن عمه الآن ، وقد تدلت قدماء على الأرض والتف للمقعد الذى يجلس عليه لىكى يواجهه ، وقد جلس ساكناً متداعياً ، وهو يرقب مينك ، الذى تطل الشراصة من عينيه وتهتز يداه اللتان تشبهان يدى طفل كما تهتز يدا داهية ما كر أمسكت إحداها بمطرقة بينما أمسكت الأخرى بأسطوانة تديرها ليتمكن من الضرب عليها بالمطرقة . . . »

« وأحدثت دويًا هائلاً ولو أن مينك لم يسمعها في نفس اللحظة . كان جسد ابن عمه عندئذ ينزلق من فوق كرسىه بين الحياة والموت . وفي لحظة أخرى كان المقعد ذاته في طريقه لينقلب فوق الجسد . »

وهكذا نرى أن القضاء على فليم تم على يدى أحد أفراد أسرة سنوبس ولكن بعد أن استحق الموت فعلاً . وكان لابد أن تنتهى أسطورة انتصار آل سنوبس بهذه الطريقة كما قال فولكندر بحق . ونحن نرى فليم فى « القرية الصغيرة » ممثلًا حيوية ، ولن نجد طريقة لمعالجة قدرته ومهارته فى تقدير الظروف واستخدامها بذكاء ، أفضل من الطريقة التى عولجت بها فى الفصل الأخير « الفلاحون » . والفقرات التى رسم فيها فولكندر بيع الجياد المرقشة التى آتى بها فليم من تكساس هى أكثر ما أعيد نشره مراراً من أعماله . إنها تصور لنا فليم فى قمة تماسكه ، والامامة فى قمة عنفها وحساسها ، كما تصور لنا راتليف فى صورة مضحكة بعد أن أتم تنفيذ خطته . ويبدأ الفصل بصورة السيرك : تظهر الجياد من بعد كأنها « كائنات حية واضحة كانت تشبه ، عند الأفق ، خرقاً مهلهلة مختلفة الأحجام والألوان وقد مزقت كيفما اتفق من لوحات الإعلانات وملصقات السيرك أو مثل . . . » (القرية الصغيرة) . وأنسب صفتين لهذا للنظر هما « زاهى » و « عنيف » ، وهاتان الصفتان لا تنطبقان عليه تماماً فحسب بل على الفلاحين الذين يعدون للبيع . أما الذى يصور العنف بمنتهى الوضوح فهو صورة الجياد وهى تنزلق وتتبختر وتحرك إلى الأمام وإلى الخلف مندفة شاردة ، وكذلك صورة « الحيوان الضخم ذو الأنياب الطويلة والعيون الوحشية والأقدام المشقوقة » .

وكان لابد أن يجتذب للنظر الناس . وذهبت جهود راتليف لإثرائهم عن التجمع حوله أدراج الرياح ، لقد كانوا على قسط من العناد والاقتناع والسلبية « مثلهم كمثل أطفال تعرضوا للتأنيب والتوبيخ » وبينما كان راتليف يتحدث إليهم كانوا يشيخون عنه بوجوههم متطلعين ناحية « الجياد المبقعة المتناثرة وهى تنحرك إلى الأمام وإلى الخلف ... » وينتحلون الأعذار لما يجرى أمامهم إذ كانوا يعرفون كما يعرف راتليف ، أنه ليس ثم سبيل لمنعه . وفى يوم البيع تجمع السكك هناك فى ساعة مبكرة ، وعرف الرجل الذى استأجره فليم لخداعهم أنه سوف

يستحوز على اهتمامهم ثم على نفوذهم آخر الأمر . أما مسز ليتلجون ، وهى المقياس الدقيق المعقول لما يدور ، فكانت هى وحدها التى استمرت فى أعمالها المعتادة وهى تحدث نفسها بين آن وآخر حادثة على أولئك الرجال .

وفى جو « امتزجت فيه اللعنات والتلق فى سرعة وصخب » اقترب الرجل القادم من تكساس من الجياد والرجال وأصبح فى وسعه أن يناور وأن يضرب الجشع الإنسانى بجشع مثله . لقد كان هو مركز القوة يحيط به جمع من الجياد والرجال يسرون أمامه جيئةً وذهاباً فى ألوان زاهية . . . كان عنفه معتداً متشابكاً كجهاز طيف بدت على جانبيه المشابك للمدينة للحالات سروال الرجل من تكساس وقد سقطت عليها أشعة الشمس فانعكست منها ومضات انطلقت فى مدار لا نهاية له . . . » ولكى يصور لنا فولكنر اعتماد الناس للشراء مرغنين ضرب لنا مثلاً صارخاً فى شخص هنرى آرمستيد ، وهو الرجل الذى لعب أدواراً جزئية فى قصتى « وأنا على فراش الموت » و « الضوء فى أغسطس » ، وقد صار الآن وحشاً جشعاً مع سبق الإصرار . فعندما تحتج زوجته فى رفق على أخذه الدولارات الخمسة الأخيرة والوحيدة لدى الأسرة « يستدير الرجل إليها والشر يرتطير من عينيه » .

وما أن أشرفت الساعة على الخامسة حتى كان قد انتهى البيع ورحل الرجل القادم من تكساس . وأضحى الرجال والحيوانات وجهاً لوجه فى لحظة رعب ساكن . . . ثم دار الرجال بسرعة وأخذوا يعدون أمام أصحاب الوجوه الطويلة للتوحشة التى ينساب منها الزبد . . . وكانت النتيجة هى مطاردة الجياد الصغيرة الماربة فى ضوء القمر ثم حادثتين وبعض للمشاجرات الوحشية القصيرة وقصبتين ضد فليم سنوبس ترفضان لعدم توفر الأدلة القاطعة .

وكان أمام فولكنر ، قبل هذه المطاردة ، مجال واسع صالت فيه روحه المرخة وجالت . لقد اتجهت الجياد الصغيرة الماربة فى كل صوب وانتهى المطاف

يأحداها إلى فناء منزل ليتلجون حيث تقابله مسز ليتلجون وحوض التسيل
في هدوء ثم يسير بسرعة إلى داخل المنزل نفسه :

« وكان هناك مصباح فوق منضدة في المدخل ، وعلى ضوئه رأوا
الجواد وهو يملأ الصالة ككتلة من الخرسانة ذات أسنان مديسة
في زهو وثورة وضجيج . وعلى مسافة قصيرة من البهو كان هناك
أرغن أصفر من الغاب المطلى واندفع الجواد إليه فصدرت عنه نغمة
واحدة خفيفة رنانة رزينة تنم عن دهشة عميقة يغلها الوقار . واستدار
الجواد مرة أخرى بظله المضحك الوحشي واختفى داخل باب آخر .
كان باب حجرة نوم ، حيث كان راتليف في لباسه الداخلي وقد
ارتدى فردة جوربه بينما كانت الأخرى في يده . كان ظهره إلى
الباب وهو يطل من نافذة مفتوحة تفتح على شارع ضيق وعلى
المجموعة . ثم نظر خلفه وللحظة كان هو والجواد يتطلعان أحدهما
إلى الآخر قفزز من النافذة بينما استدار الجواد وخرج من الحجرة
إلى البهو مرة أخرى ... »

٣

نلاحظ اهتمام فولكنر بالزواج في كافة قصصه ولكنه اهتم اهتماماً خاصاً ،
في الأربعينات ، بما يسود العلاقات بين البيض والسود من قلق وانتهاك للحقوق
بمنف ودون مبرر ، وارتباط ذلك بقضية الأرض ذاتها لا من الناحية الرمزية
فحسب بل كشكلية اقتصادية أخلاقية .

ونعتبر قصة « إنزل يا موسى » مثلاً لهذا الاتجاه البعيد المدى . ويتمثل
الاهتمام الدرامي الأكبر لهذه القصة في العلاقة بين اسحق ماك كاسلين
"Isaac McCaslin" الصياد لأبيض الناسك وبين لو كاس بوتشامب

”Lucas Beauchamp“ وهو من أبوين أحدهما زنجي ، وسليل مالك كاسلين . وإلى جانب الفرص الكثيرة التي تتيحها مثل هذه العلاقة تمس القصة مسائل أخلاقية أخرى تتمثل في اختلاط الدم الأبيض بالأسود وأصول الأجناس والمعنى الرمزي للبرارى وما تنطوى عليه عملية الصيد من طقوس دينية . وفي الوقت الذي يتطور فيه لو كاس تطوراً كاملاً في قصة « إنزل ياموسى » نجد أنه احتفظ بأعظم لحظاته الدرامية لقصة « متطفل في الرغام » ونرى في نفس الوقت أن الرابط الرئيسى في الكتاب الأول هو آيك ، أما معالجته باهتمام فى قصة « الدب » الشهيرة .

ومقتل الدب هو أهم الأحداث التي تضمنتها القصة . وهو غامض في معناه وإن كان لا يقصد به ، بالتأكيد ، النصح بالعودة إلى الثقافة البدائية أو إصدار حكم سطحي بالقضاء على البرارى . والأوضح أن فولكنر أراد أن يقول إن قتل الدب كان أمراً لا بد منه وأنه ليس في مقدورنا أن نعيد كتابة التاريخ أو قلب أوضاع الإنسان ، بل علينا أن نؤكد « الإنسانية » بكل ما تحمله من عقد الشك والضعف والانحراف والندم . ويتضح لنا في عملية القتل أن الدب وذابحيه يقومون بالدور المعقد الذي قامت به شخصيات كيتس “Keats” في إحدى قصصه الإغريقية ، ولكن الجمال والصدق والطيبة تفيض كلها في اللحظة الهامة وهي لحظة ارتباطها بالإنسانية .

وتبدأ الإنسانية بآيك مالك كاسلين ، وهو في السادسة عشرة من عمره ، وتدور أحداثها طوال سنى حياته لتتابع بلوغه سن النضج وكان أهم درس تعلمه من خبرته التشابه الروحى بين البرارى وبين الدب . إن فولكنر يوحى إلينا بأنهما يرجعان إلى عصر قديم واحد وأن إزالة البرارى تقابل انقراض الدب . ولكن كلاً من الدب والبرارى « خالد أبدي » إذا تيسر للمرء أن يركز على لحظة واحدة من اللحظات التي تبدو فيها بسطاء صفة من صفاتهم الجوهرية .

وهذه اللحظة هي لحظة موت الدب . ولم يصل آيك إلى هذه الفكرة إلا بعد سلسلة من التجارب التي مربها في شبابه وتعلم خلالها الكثير من صناعة الصيد وأعمال الغابات وتقاليدها .

ثم إن منظر الجوع الغفيرة النافية الضئيلة وهي تشترك في قرض الغابات دون أن يعرف أى منهم إسم الآخر في أرض اكتسب فيها الدب مكانة مرموقة، كان صورة مطابقة لما عرفه آيك فيما بعد عن طمع الإنسان وما يرتكبه من صفائر في الوقت الذي كان يستعد فيه للتنازل عن ميراثه . ويحضر آيك مصرع بيج بن "Big Ben" ويشهده في لحظة لم تكن لحظة تأزم شديد فحسب بل مشهداً فنياً رائعاً دائماً يجمع بين الصياد المعجوز بون هوجانبيك "Boon Hogganbeck" والأسد الكلب والدب في لوحة فنية رائعة .

لقد سقط الدب مرة واحدة لم تقم له بعدها قائمة . وللحظة كانوا جميعاً كمجموعة من التماثيل : الكلب المتشبث والدب والرجل فوق ظهره يفرس النصل المدفون في الدب . ثم سقطوا بعدئذ وقد جذبهم ثقل « بون » إلى الخلف وهو من تحتهم ... إنه لم يتحطم ولم يتكور بل سقط كتلة واحدة كما تسقط الشجرة حتى إن ثلاثتهم ، الرجل والكلب والدب ، بدوا وكأنهم لم ينتفضوا سوى مرة واحدة .

وعندما يكتشف آيك من السجلات المحفوظة في الخزن القصص الحقيقية لخطايا جده من زواجه من المحرمات عليه وخلطه الأنساب من الدم الأبيض والأسود ، يشعر بأنه إن لم يصحح هذه الأوضاع لأصبحت تجاربه والدروس التي استفادها من الصيد ، عديمة القيمة . والواقع أن الأرض على حد قوله ، ليست أرضه حتى يردّها ، إنها ليست ملكاً لأحد ولكنها أمانة عنده من الله ، وهي صورة من صور جنة عدن . وفيها خلا ذلك يتخذ آيك لنفسه مسكناً يتسم بالحكمة الدينية التي عادت تحتل مكانها في حياة الإنسان .

ويعرض لنا فولكنر في الجزء الرابع الذي يفيض بالأسلوب الخطابي تشكيلة من « المعاني » أهمها جميعاً ما يلي : (١) الأرض ليست ملكاً للإنسان يفعل بها ما شاء ولكنها نوع من جنة عدن للموعدة التي هيأها الخالق « كفرصة أخرى » يتحمل الإنسان مسئولياتها (٢) مشكلة الأجناس جزء لا يتجزأ من هذه المسئولية ، فالأجناس الثلاثة — الهنود والزوج والبيض — يجب أن تعيش جنباً إلى جنب على الأرض (صداقة سام فاذرز وهو هندي زنجي ، بآيك في شبابه مسألة ذات أهمية خاصة) وأى انتهاك لهذه المسئولية (كتلك التي ارتكبها جد آيك) تجلب اللعنة على الشخص المسئول عنها (٣) الصيد وسيلة معترف بها للتعبير عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة (٤) في لحظات الانفعال الشديد تنطوي حياة الإنسان على الكثير من الإيماء بالجمال والمعاني الخالدة كما أن لها أهميتها القصوى .

وقد أدرك آيك ماك كاسلين وابن عمه مغزى مثل هذه اللحظات وهما يناقشان أنشودة كيتس ، فقد قال ابن العم عن كيتس « كان يتغنى بالحقيقة وبكل ما يمس القلب الإنساني كالشرف والعزة والرافة والعدل والشجاعة والحب » .

ويستجيب آيك لهذه الرسالة في تصرفاته ويقرر أن يعمل نجاراً . « لا من باب التأمل الروحي كما يراه النصارى بل ليمارس نفس التجربة التي مر بها المسيح من قبل لاعتقاده أن ما يصلح للمسيح يصلح له . ولكن من الخطأ الفاحش القول بأن فولكنر يسير به « إلى آخر الشوط » . إن استخدامه مثل هذه الإيماءات من قصة المسيح ليس إلا وسيلة دائمة للاستفادة من الأفكار المعروفة تماماً لقرائه وللأشخاص الذين يكتب عنهم .

لقد أخفق آيك بالمعنى المطلق ، فتصرفاته الخيالية لا تنتهي به إلى نتائج صادقة مفيدة . إن قراره لا يعتبر « تكفيراً » إيجابياً عن خطايا آبائه وأجداده وإنما مظهراً من مظاهر الضعف . ولقد قال فولكنز عن آيك ماك كاسلين ،

رداً على استفسار لسنثيا جرينيار إن التخلّي عن الأرض لم يكن كافياً بل كان تصرفاً سليماً؟

« إنني أعتقد أن على الإنسان أن يفعل شيئاً أكثر من مجرد رد الحقوق إلى أصحابها . لقد كان عليه أن يكون أكثر إيجابية من مجرد الانزواء » .

وقصة « الدب » مع ما فيها من ذكاء وإغراق في الرمزية والتفاصيل ليست في اللقمة الأولى قطعة فلسفية، كما أنها لا تعبر في الواقع عن رأي قاطع في موضوعها . ومع أن فولكنر يعرض لنا ماك كاسلين عرضاً معقداً غاية التعقيد فإن من الخطأ الشنيع أن نفترض ، بناء على ذلك، أنه أراد لآيك أن يكون متحدثاً باسم الأخلاق أو أن يكون إلماً تقدم له الترابين . وعلاوة على ذلك فإن الأجزاء الأخرى من قصة « إنزل يا موسى » لا تؤيد هذا الإدعاء . وتعتبر قصة « إنزل يا موسى » بحثاً متعدد الجوانب لمشكلة معقدة عسيرة الحل وردت تفاصيلها في قصة « الدب » (كما ذكرت آنفاً) .

أما الصورة الصلبة حقيقة للرجل الأسود فتتمثل في شخصية لو كاس بوتشامب ، وهو ثمرة « خطيئة » كاروتارز ماك كاسلين . وقد صور فولكنر بوضوح هذا الوضع الخاص مع نظرتة البرمة الضجرة بل العدائية نحو البيض في قصة « إنزل يا موسى » ثم مسرحها في قصة « متطفل في الرغام » وهي مزيج عجيب لقصة من أنجح « قصص المغامرات » في الأدب الحديث (كما جاء في الفصل الثاني) كما أنها أعظم أنواع الخطابة الاستنكارية اللاذعة . ومع هذا فالإحساس العام هو أنه لا داعي على الإطلاق لسكل ما جاء في الفصول الأخيرة لأنه سبق أن تضمنتها الفصول الأولى بطريقة غاية في الإبداع (ويدعم هذا الرأي العودة إلى قراءة القصة من جديد) .

ومن هنا فإن قصة « متطفل » تعتبر قصة مغامرة — جريمة قتل ، تهديد

بمحاكم عرفية ، رحلة موحشة خطيرة بالليل في المقابر ، سباق مع الموت الخ — كما تعتبر موعظة أو مقالة مطولة . ونجد في حبكة القصة أن فولكنر قد أوقع بين لوكاس وبين الشاب الأبيض تشارلز ماليسون ، فترى أن لوكاس يتحدى ماليسون طوال حياته لكي يتخلى عن آرائه التقليدية في الزواج وأن يعامله كإنسان بدلاً من ذلك . ومنذ الحادثة الأولى ، عندما وقع تشيك في جدول ماء بارد فأكرمه لوكاس في منزله وقدم له طعاماً ، نجد الصراع بين الاثنين ما يزال مستمراً . وعندما عرض تشيك نقوداً على لوكاس مقابل « الخدمات » التي أداها له يحقر لوكاس هذا العرض ويمتدحه إهانة وجهت إلى كرامته كرجل له مركزه الاجتماعي .

قال لوكاس « لم هذا ؟ » دون أن يتحرك أو يحني رأسه ليرى ما في قبضة يده . . . (تشيك يراقبه) ، ثم قلب راحة يده في احتقار ورمى بالنقود فسقطت على الأرض محدثة رنيناً

ولكن تحدى لوكاس يتحدى ذلك الحد إلى المجتمع بأسره ، ذلك المجتمع الذي يقول « إن عليه أن يقر أنه زنجي » . وفي حانوت القرية يستثير هدوءه الوقح جيرانه البيض فيندفعون في ثورة حتى كانوا قاب قوسين أو أدنى من الفتك به . أما بالنسبة لتشيك ماليسون فإن ما يدفعه ليس الغضب لكرامته المجرحة بقدر ما هو محاولة لحل لغز كيف يمكنه أن يؤكد « رجولته ودمه الأبيض » . ومن هنا فإنه عندما يقتل أحد أولاد جورى تتاح الفرصة أمام البيض الذين يتوقون لإثبات أن لوكاس « زنجي » فيجتمع جمع حاشد منهم أمام السجن للقيام بواجبهم والأخذ بالتأمر . ومهما يكن من أمر فإن الموقف بالنسبة لماليسون هو الفرصة النهائية أو المرحلة الحاسمة في صراعه ليفهم وضعه كرجل أبيض ، حيال لوكاس ، الزنجي .

« ويعهد إليه » لوكاس بالذهاب إلى المقابر وأن يثبت أنه لا يمكن أن يكون

قد ارتكب جريمة القتل . وقد عهد لوكاس بهذه المهمة إلى شاب في السادسة عشرة من عمره ، في رأى مس هايرشام ، لأنه « كان يعرف أن الأمر يتطلب شخصاً لالعلاقة له بالاحتمالات لكي يأتى بالأدلة وهو أمر لا ينهض به طفل أو امرأة عجوز مثلى » أوبعنى آخر فإن هذا العمل يتطلب شخصاً أقل بعداً عن الحقائق الإنسانية من محام أو من عمدة . ويقوم مالىسون بالمهمة أثناء الليل هو والسيدة العجوز (وهى سيدة «أرستقراطية» ولكنها « ترتدى لباساً بسيطاً من القطن اللقوش ») وأليك سوندار ، وهو صديق زنجى لتشيك : ولا يرجع السبب فى القيام بهذه المحاولة لكشف الحقائق إلى أن محاكمة لوكاس محاكمة عرفية تنطوى على خطر « الاضطرابات العنصرية » بل إنها « وصمة فى جبين الإنسانية » . وتنطوى المخاطرة على تعقيدات كما تضيف وصمة أخرى إلى البيض ، لأن الذى قتل جورى لم يكن زنجياً بل كان أخاه نفسه . ويسوى الموضوع فى جو يعود بذاكرتنا بعض الوقت إلى هاكلبيرى فىن "Huckleberry Finn" وموقف توم سويار "Tom Sawyer" للمقد غاية التعقيد . وينطلق القوم بعد الإفراج عن لوكاس هارين خجلاً من خطئهم ومن الثورة على قتل الأخ لأخيه مؤثرين ذلك على الاعتراف بأنهم مخطئون .

وتتلىء البقية الباقية من الكتاب بتعصيمات جافن ستيفنس الخطائية التى تدفعها غالباً لحظات من التعبير الرفيع الجميل . ويثير إرفنج هاو مشكلة من المشاكل الحساسة فى قصة « متطفل » عندما يقول ، لا يمكن أن تفشل قصة يقوم فيها لوكاس بوتشامب بدور رئيسى ، ولا يمكن أن تعتبر قصة يقوم فيها جافن ستيفنس بدور « المتحدث باسم المتقنين » لأن صورته ليست صورة تستحق الإطراء ، وهو المسئول عن قضية لوكاس مسئولية رمزية فقط . وموضوع القصة الحقيقى كامن فى الصراع بين لوكاس وبين تشيك لإعادة تقييم وضع الزوج والإنتقال بهم مما يوصمون به بصفة تقليدية إلى مرحلة الإنسانية . ولا بد أن نتوقع بالتأكيد عن فولسكنر أن يشير إلى التمييز بين الأقوال والأفعال . وهناك

كثير من الأقوال والأفعال التي تكفل بها في هدوء وشجاعة في غير ضجيج بحيث أصبح من الضروري تأكيد التباين بينهما .

وسيكون ستيفنس موضوع الفصل التالي ، ولكن لا بد لنا من أن نؤكد أن أثرته تنطى على كثير من الحقائق البسيطة التي يؤمن بها فولكنر إيماناً عميقاً . والفصول الثماني الأولى من القصة تقنعنا بهذا الإيمان بطريقة غاية في الجمال . والكتاب بعد هذه الفصول ، بإستثناء المنظر الأخير الذي تشيع فيه روح للمهابة بمنتهى الدقة ، يعتبر إنشاءً مزخرفاً مفصوحاً يضم بين جنبه سلسلة من الكنايات الرخيصة لا يمكن أن يفخر بها إلا كل من أراد فولكنر أن يسخر منه . وستيفنس بعد كل هذا ، رجل « مثقف » فقد درس في هارفارد وفي جامعة هايدلبرج . إنه يشعر بأنه رجل له رسالة كما أنه رجل « يقف في جانب الملائكة » ، ولكننا نراه كذلك في القصص المديدة التي ظهر فيها ، مرة موضع الاحترام والتبجيل ومرة أخرى موضع التهمك والسخرية . إن فولكنر يقول إن « الرجال ذوى النوايا الطيبة » من عهد هوارسى بنباو وما بعده يحبون حياة ضالة وغالباً ماتضيع جهودهم للاحتفاظ بمبادئهم الأخلاقية . والفصول الأخيرة من « متطفل » تبين بداية مشكلة فولكنر الخاصة وهي مشكلة تحمل مخاطر التعبير الصريح ومواجهة الجماهير . وعلى أية حال فقد نشرت قصة « متطفل » قبل قيامه برحلته إلى استكهولم بسنتين .

الفصل السادس

الحقائق الخالدة

١

في نوفمبر سنة ١٩٥٠ منح فولكنر جائزة نوبل للأدب عن عام ١٩٤٩ ، فسافر إلى ستكهولم في الشهر التالي ليلقي خطابه المشهور الذي أعلن فيه قبول الجائزة . وكانت تلك هي المرة الرابعة التي يحظى فيها أمريكي بهذا الشرف والتقدير ، ولكن فولكنر كان أقربهم في الحصول على موافقة تكاد تكون جماعية من النقاد . وقد قام سيسل ب . وليامز "Cecil B. Williams" بدراسة كثير مما نشرته الصحف في هذا الموضوع وانهى إلى القول بأنه :

« قد يكون من العدل القول بأنه أول مؤلف أمريكي بمنح الجائزة على أساس واحد هو مساهمته في الأدب فحسب . وكان المقال الوحيد الذي عارض فيه كاتبه منح الجائزة لفولكنر هو ذلك الذي كتبه ه . ا . لوكوك "H. E. Luccock" الذي يعمل بمدرسة ييل ديفينيقي "Yale Divinity" ومع ذلك فلم يذكر فيه اسم شخص أحق بالجائزة منه . وقد انصب نقد لوكوك على أساس وحيد ، هو أن فولكنر ينتمي إلى جماعة من المؤلفين الحديثين الذي تجاوزوا الحد في تصوير الدنس والإلحاد في كتاباتهم . »

ومن الخطأ بالطبع القول بأن الجائزة غيرت فولكنر بين عشية وضحاها من كاتب مغمور إلى كاتب يشار إليه بالبنان ، لأن الجهد الذي أوصله إلى مكانة مرموقة بدأ في سنة ١٩٣٩ . وساعد على هذه الشهرة الكتاب الذي أصدره

كاولى عنه فى سنة ١٩٤٦ تحت عنوان « مختارات من أعمال فولكنر "Portable Faulkner" ». وكان من أثر الجائزة أن أصبح « فى مقدمة الصف الأول » ، كما جعلت منه « رجلاً عاماً » . وأحجم النقاد والصحفيون بعدئذ عن إهماله . ومع أن رد الفعل المعارض لفولكنر لم يخفف كلية فإن الجائزة ثبتت همة بعض النقاد كما أدخلت الرعب فى قلوب آخرين فاعترفوا بأخطائهم السابقة فى حقه .

وسلّطت أضواء الدعاية الباهرة على فولكنر وأصبح العبرى للمعمر الذى كان يفضل مدينة من مدن مسيسبي يقطعها حوالى أربعة آلاف نسمة تنسم حياتهم بالباطلة على نيويورك وباريس ، وأصبح يحتل مركزاً هاماً فى عالم الأدب كما أضفى شخصية عامة . وقد دعى فولكنر كثيراً ليدلى برأيه فى مناسبات مختلفة بعد النجاح الخارق الذى حققه فى ستوكهولم . وسعى إليه طلاب الأحاديث آملين الحصول على تعليقاته وعلى مذكراته ، كما كتبت عنه المقالات الطويلة المليئة بالصور فى المجلات الواسعة الانتشار ، كما دعته الجامعات لزيارتها ككاتب مقيم أو كحاضر زائر .

وكان أهم من حماس الجمهور الزائد لنجاحه الكبير استعداده للظهور أمام الجماهير والتحدث إليها فيما يستهويها من موضوعات ، ويبدو أنه تأثر جداً بما تبوأه من مكانة رفيعة ، فكان يحاول أن يرتفع بأحاديثه إلى مستوى خطابه الذى ألقاه فى مناسبة منحه الجائزة . ولقد تحدث فولكنر فى كثير من المناسبات العامة التى تلت منحه جائزة نوبل ، وكان أكثرها وقفاً ذلك الخطاب الذى ألقاه فى الاحتفال الذى أقيم له فى قاعة جافو "Salle Gaveau" بباريس فى مايو سنة ١٩٥٢ . وقد وصف وارد ماينسار "Ward Miner" وويلدا سميث "Thelma Smith" للناسبة فى ترانز أتلانتك مايجريشن "Transatlantic Migration" فقالا إنها تشهد ، بما لا يرقى إليه الشك ، بالمكانة الرفيعة التى

وصل إليها فولكنر في أقل من عامين . لا ريب أن إجماع الآراء على عبقريته كان أمراً واضحاً لا ليس فيه كما كان واضحاً كذلك أن فترة انتظاره لحظة المجد كانت طويلة .

كان الاحتفال يتسم في بعض فقراته بشيء من عدم الاكتراث ويقابل في فترات أخرى بعاصفة من التصفيق ، وهو ما يمكن أن يتوقه الإنسان في أى احتفال من هذا الطراز . ولكن الخروج الوحيد عن هذا النطاق كان عندما قدم دينس دى روجمون "Denis de Rougemont" فولكنر . لقد وقف الكاتب الكبير فترة طويلة حتى ينتهى الجمهور من الهتاف والتهليل والتعبير عن حماسه الزائد بما هو معروف عن الفرنسيين في مثل هذه المناسبات . وقد وصفت إحدى الصحف الفرنسية هذا الموقف فقالت « لقد كان حماس الجماهير وهتافهم يتردد في جنبات القاعة كالعاصفة . كانت تحية فولكنر تستغل ذكرائها ماثلة أمام ناظره على الدوام » . كانت تلك العبقرية الفريدة هي التي استرعت انتباهنا . لقد توافد الجمهور إلى الاحتفال لكي يرى فولكنر ويسمعه . لقد حرص الجميع على الحضور إلى قاعة جافو عصر ذلك اليوم إعراباً عن حبهم بل عن عبادتهم للكاتب وللم فولكنر .

وكان احتفال قاعة جافو وما شاكله من احتفالات حادثاً هاماً عظيماً ، لا لما صاحبه من ضجة ومن سمر بل لما سبقه وما تلاه من خطابة . والحقيقة أن فولكنر قد وصل إلى مركز كان يقتضيه مراجعة دائمة مستمرة لبعض المبارات والمقاطع . وكان صدق ذلك يتردد في إنتاجه بعد منحه جائزة نوبل ، وكذلك في تقييم النقاد لذلك الإنتاج . وقد بادر فولكنر نفسه بنقد أعماله ، وهو الأمر الذى لم يلق حتى الآن ما هو جدير به من التقدير . وقد طلب إليه أن يوضح

لنفسه ولمديره ما غلق من أعماله طوال خمسة وعشرين عاماً فلم يتردد في الاستجابة لهذا الطلب ، وأشار إلى بعض التعبيرات العميقة اللافتة للنظر وما تشيعه في النفس من السكابة والحزن . ويزداد عجب المرء إذ يجد أن هذا الرجل الذى وصف عالم الإنسان وصفاً قوياً بما فيه من قبح وانحلال وتعاسة وبذاءة وسخف كان يعنى ، إلى جانب كل ذلك ، أنه متمسك « بالحقائق الخالدة » ومن ثم لم يكن يتمتع بالصفات التى تؤهله للوقوف إلى جانب الملائكة .

وإذا تفاضينا عن الشهرة السيئة التى انسمت بها أعمال فولكنر بعد منحه جائزة نوبل فإننا نجد أنها تفيض خطابة كما يبين من خطابه فى ستوكهولم وفى المقدمة إلى «قارىء فولكنر» (١٩٥٤) وفى الأحاديث العديدة التى أدلى بها والتى أضحت من لوازمه الهامة منذ سنة ١٩٥٠ وفى الخطب الأخرى التى ألقاها وفى نقط هامة حاسمة فى القصص وبشكل واضح جداً فى كتاب « فولكنر فى ناجانو "Faulkner at Nagano" الذى أصدره روبرت أ. جيليف "Robert A. Jelliffe" ويسجل بأمانة إجاباته على كثير من الأسئلة التى وجهت إليه خلال زيارته لليابان سنة ١٩٥٥ . واللغة التى استخدمها فولكنر تعتبر تتابهاً بارعاً للوسائل التى استعملها لتحقيق هدفين ظاهرين : تفسير — وربما عدم تفسير — ما أطلق عليه كثير من النقاد « الطبيعية دون تهذيب » فى وصف الشؤون الإنسانية : ثم التصرف وهو مطمئن إلى حفاوة الجماهير .

ويبدأ فولكنر خطابه فى ستوكهولم بمحاولة لتحقيق الهدف الأول : ونصف عبارة « الحياة هى كفاح الروح الإنسانية بين العذاب والعرق » تجربة الكتابة، وهى التى كانت موضوع قصصه . وهو يصر على أن ضخامة الجهد الخلاق يجب أن تتساوى مع جدية دور الفنان : « مشاكل القلب الإنسانى التى تتصارع بعضها مع بعض » قد ازدادت حدة وتضخماً فى جو من الحرب العالمية الثانية . وعلى الفنان أن يتعلم ألا يخشى وألا يستسلم لما تتعرض له روحه من ضغط قاتل وألا يئأس .

ويتبع ذلك العبارات الرئيسية : يجب ألا يكون ثمة مكان في ضمير الكاتب لشيء اللهم إلا « لحقائق القلب الخالدة وصدق حدسه ، للحقائق العامة الأزلية التي إذا افتقدتها قصة كان مآلها إلى الزوال والفشل كالحب والشرف والرافة والكبرياء والانفعال والتضحية » . وقد استخدم فولكنر هذه الكلمات دائماً في كتاباته ، إننا نجد بداً يكتب القصة في « مرتب الجند » كما أضفى عليها وضعاً رمزياً ومسرحياً في الجزء الرابع من قصته الشهيرة « الدب » ومع هذا فإنه لم يستعمل تلك الكلمات على الإطلاق في حديثه قبل سنة ١٩٥٠ اللهم إلا الأحاديث التي أوردها على لسان شخصياته . وقد عرض فولكنر الكثير من هذه «الحقائق» عارية بما قد يوحى بأن هناك ما يبرر ما تضمنته قصصه الأولى من « عذاب وعرق » ، ويبدو أنه أراد إما أن يوضح بمباراة صريحة « ما كان غامضاً من قبل » أو أن يعود فيؤكد لنفسه أن هذا هو ما كان يردده فعلاً طول الوقت .

وبقية الخطاب تأكيدي لهذا المعنى أو بعبارة أخرى ليست مجرد قائمة بالعبارات التي توضح التجربة الإنسانية بل تدريباً خطائياً في تأكيدها والتنبؤ بنتائجها .

إنني أؤمن بأن الإنسان سوف يسود وأن دوره ليس مجرد التحمل . إنه خالد لا لأنه يتمتع وحده ، دون سائر المخلوقات بصوت لا يعرف الكل بل لأن له روحاً قادرة على التعاطف والتضحية والتحمل ... ومن المزايا التي حباها الله بها الشاعر قدرته على مساعدة الإنسان على التحمل برفع معنوياته وتذكيره بالشجاعة والشرف والأمل والعزة والحنان والرافة والتضحية التي كانت مجد ماضيه

وكثير من خصائص هذه الكلمات ودلالاتها تحتاج إلى التمهيد ، فهي تعبر عن تأكيد الأمور الدنيوية ، أي أنها لا تلجأ إلى التأييد الديني أو إلى صدق فلسفة الإلهيات ، كما أنها لا تقتبس الكتب الدينية . ويضع فولكنر خطاً فاصلاً بين القلب وبين الغدد ، ويبدو أنه يتوق بشدة إلى أن يوضح الفرق الأخلاق

بين وسيلة الحياة ووسائل إثارة المرح والتمتع بالحياة . ويضاف إلى ما يميز الإنسان أساساً عند فولكنر الضروريات العاطفية لكل ما أصبح يعنيه « القلب » في الأحاديث التلقائية، والأمراً هنا أن فولكنر يحاول التحرر من « الطبيعة الفجة » التي ألصقها به بعض نقاد أعماله الأولى .

وعلاوة على هذا فإن ما اتسم به خطابه من أسلوب خطابي يكشف عن رغبة عارمة في أن يوضح بطريقة مباشرة مئات الحقائق المعقدة عن « القلب الإنساني » التي ظلت مغلقة غامضة في قصصه . ولا ريب في أن التعرض لها وإلقاء الضوء عليها في يوم الاحتفال به كان يستهدف تنقيتها من كل ما أحاط بها من غموض وإيهام . والخطابة ظاهرة وتأثيرها مباشر وقوي، ولكنها غير واضحة على الإطلاق (كوسيلة لفهم الأدب على أقل تقدير) . لقد خرجت المقالات الشعبية المعاصرة بالإحساس بأن فولكنر قد تغير بين عشية وضحاها من « وحش طبيعي » إلى بطل أخلاقى .

٢

من الجلى الواضح أن « الحقائق الخالدة » التي تحدث عنها فولكنر وتناولها في كتاباته في الخمسينات تحتاج إلى متحدث قوى ثابت الجنان. إنها لم تكن « أفكاراً جديدة » بالنسبة له لأنها كانت قائمة وموجودة منذ البداية ضمناً على أقل تقدير، وليس الاختلاف في « تغير القلب » بل في المنهج . وقد تحدث روبرت بن وارن "Robert Benn Warren" في سنة ١٩٤٦ عن « صوت » فولكنر الذي يلعب دوراً هاماً في أسلوبه « كمنهج يلعب فيه » الصوت « في النهاية دور الوسيلة كدليل على دقة الحساسية » . وواضح أن وارن أشار عندئذ إلى مسألة الحرفية لا إلى الأفكار ، ولكن يبدو أن « صوت » فولكنر يستأهل الدراسة لأنه يوحى بازدياد رغبته في أن تفهم تأكيدياته فهماً واضحاً لا غموض فيه ،

ومعنى هذا أن « الصوت » أصبح شيئاً فشيئاً وسيلة للسيطرة على ما يقوله والتعبير عن نواياه .

وتتمشى مسألة « الصوت » وازدياد قوته بصفة خاصة مع دور جافن ستيفنس — وهو شخصية غير غامضة على الإطلاق — في القصص التي كتبها فولكنر في الخمسينات . ومعالجة فولكنر لهذه الشخصية توحى أحياناً بأن لها دوراً هاماً بينما يقدمها لنا أحياناً أخرى كشخصية قابلة للانحراف والنقد بل كشخصية هزلية . ففى من بداية الفصل الثامن من « متطفل » أن ستيفنس يمسك بزمام القصة تدريجياً وينهض « برسالتها » . ولكننا سبق أن تأكدنا أن التوجيه الرئيسى للقصة فى أيد أخرى، وعلى ضوء اضطرابه إلى تسليم المسئوليات الحاسمة فى القصة إلى النساء والأطفال نرى أن وضعه أصبح مشكوكاً فيه ، إذ يبدأ فى الخطابة الصورية لحساب ماليسون .

ويكاد ينطبق نفس الشيء على مساهمته فى قصتي « المدينة » و « القصر الرينى » : فنحن نفترض معظم الوقت أن « قلبه فى مكانه الصحيح » وأنه يرقب فى حماس توزيع الخير والشر على ضوء المثل الأخلاقية السائدة فى مدينة جيفرسون . ومع هذا فإنه يظهر كإنسان غير معصوم من الخطأ ، وكثيراً ما يكون قليل الأثر بل يكاد يفتنق فى بعض الأحيان . ولا جدال فى أنه كانت لفولكنر تحفظات بشأن فاعلية ستيفنس آخر الأمر « كبطل طيب قوى » . وقد تحدث بشأنه إلى سينثيا جرينيار فقال « لقد كان رجلاً طيباً ولكنه لم ينجح فى العيش فى مستوى مثله الأعلى ، ولكننى أعتقد أن الصبي تشيك ماليسون قد يصبح رجلاً أفضل من عمه . إننى أرى أنه قد ينجح كإنسان » .

وقد أصبحت فكرة فولكنر عن البطل الإيجابى تشكل تحدياً لقرائه وتلقى عليهم عدة أعباء . وتوحى للملاحظات التى أدلى بها إلى الطلاب وإلى من أدلى إليهم بأحاديث ، أنه يتحرى سلوك أبطاله السابقين بدقة . ويبدو أنه بعد أن

خلق هؤلاء الأبطال تركهم يتصرفون بمحض اختيارهم لكي يثبتوا وجودهم وقد قال بصدد مواقف أبطاله إنه يبدو أن هناك ثلاثة أنواع من الأبطال :

يقول الطراز الأول إن هذا وضع فاسد لن يكون لي دور فيه بل أفضل للموت على الاشتراك فيه . أما الطراز الثانى فيقول إن هذا وضع فاسد لا أحبه ولا يمكننى أن أفعل شيئاً بصدده ولن أشارك فيه بنفسى بل سوف أمضى إلى كهف أو تل أعيش فيه بعيداً عن كل شيء . ويقول الطراز الثالث إن هذا وضع فاسد مثير ولا بد أن أقوم ما أعوج من أمره . . .

ويبدو من هذا القول أنه يستعرض قصصه من زاوية جديدة بعد حصوله على جائزة نوبل . وواضح أن الطراز الأول من هؤلاء الأبطال يمثل انتحار بإيارد سارتوريس وكوتتين كومبسون . ويقدم لنا فولكنر الطراز الثانى فى شخصية آيك ماك كاسلين . أما الطراز الثالث فله كثير من المرشحين : فهناك جانف ستيفنس على وجه التأكيد ولو أنه لايسير إلى نهاية الشوط فى بعض الأحيان ، وهناك ماليسون الذى يمثل غالباً ذلك الإحساس الذى يحبه فولكنر ويعنيه فى تحليله السابق ، وقد يكون هناك راتليف الذى يجب فيه قدرته الفائقة على فعل الخير والذى قد يعود إلى الظهور مرة أخرى فى قصصه التالية ، وكذلك شخصية العريف فى قصة « خرافة » .

ويبدو أن قصة « جنازة راهبة » هى أكبر فرصة « لفعل الخير » أمام جانف ستيفنس كبطل من أبطال فولكنر فى المرحلة الأخيرة من حياته . وليس ستيفنس فى هذه القصة مجرد محام يعمل لكي تسود العدالة (كما كان حاله فى « متطفل » و « تضحية فارس ») بل داعية أخلاقياً يتسلق مايسميه « التل الرمضى » لكي يصل إلى الحقيقة ، كما يناشد تمبل دريك بل يحاول إقناعها لكي تعترف باشتراكها فى أعمال الشر المختلفة فى قصة « الحراب » . وقد أوضحت لنا

مسز فيكرى بجلاء الفرق بين ستيفنس في قصتي « متطفل » و « جنازة راهبة » ، فترى في الأخيرة أنه وإن كان ما يزال ثرثاراً ومعجباً بالرين الخطابي لما يدلى به من أحاديث أخلاقية ، « لم يعد يكتفى بالأقوال كفاية في حد ذاتها » بل نجده « قد حدد من ميله إلى أن يكون قاضياً ومحلفاً في نفس الوقت » . إنه يتوق الآن إلى أن يجعل إحساس تمبل دريك بالذنب يطفو إلى السطح وأن يأخذ بيدها في رحلتها الطويلة للتكفير عن خطاياها . « إن استكشافه للنفس الإنسانية ، على عكس بنبار ، لم يعد لحساب الناس بل من أجلهم ، وحلت مواساته لمحل تفضله عليهم ، فهو ، بمعنى آخر ، قد قضى على الدور الذي ارتآه لنفسه بمحض اختياره ورغبته وأفسح المحامى الذى كان يتقمصه مكانه للقميس الذى يقوم بتوجيه الأشخاص والأخذ بيدهم بدلاً من الحكم عليهم » .

ونستأنف حوادث قصة « الحراب » في قصة « جنازة راهبة » من وجهة نظر جديدة كلية ، وهى من الجدة بحيث أصبح كثير من الوقائع التى تضمنتها القصة الأولى وقائع ثانوية . فبعد مضى زهاء ثمانى سنوات على تلك الحوادث ، وافقت تمبل على الزواج من جون ستيفنس ، الذى كان قد هجرها أصلاً إلى بوباي وإلى الدمار ، ويعودان سوياً إلى جيفرسون قادمين من باريس . ولكن تمبل لا تزال تحب ماضيها في ممفيس سرّاً ، ويعود هذا الحب مرة أخرى بسبب ظهور الأخ الأصغر لحبيبها في « الحراب » فجأة . وتوافق على أن تهجر منزلها الجديد لكي تذهب معه ، ولكن الفشل يكون من نصيب خطتهما ، وذلك على يدى نانسى مانيجو ، الراهبة في قصة « جنازة راهبة » إذ تكتم أنفاس طفل تمبل لكي تجهرها على إدراك مسئوليتها الأخلاقية .

ولا يقتصر دور جافن ستيفنس على بيان الأسباب التى دفعت نانسى إلى ارتكاب جريمة القتل فحسب ، بل يتعداه إلى أن يجعل تمبل تدرك ذنبها وتترف به . ويتمثل جهده في رواية من ثلاثة فصول يمكن فصلها عن القصة بل الواقع

أنها فصلت منها مرتين . وفي الفصل الأول يحكم على نانسي بالإعدام . وقد تولى الدفاع عنها جافن ستيفنس فولى وجهه شطر تمبل وجوان يطلب منهما أن يساعدا في محاولة للشفاة لدى الحاكم . وفي الفصل الثانى ، فى الساعة الثانية صباحاً بمكتب الحاكم نراه يستمع إلى خطب جوان عن القانون الأخلاقى ، ولكن بينما كانت تمبل تدلى باعترافها نجد أن جافن قد حل مكان المحافظ وأن تمبل تدلى باعترافها له .

وتقع أحداث الفصل الثالث فى سجن جيفرسون ، ونرى نانسى ، التى تنتظر الموت فى هدوء ، تلقى محاضرة على تمبل عما يحده الإنسان فى الدين من سلوى . ولكن تمبل تغادر السجن غير مقتنعة بشيء لأنها غير متأكدة من لإله الذى تبتهل إليه :

— وماذا عنى ؟ وحتى لو كانت هناك سموات بها من ينتظرنى ليصطحب عنى فما زال ثمة غد وبعد غد . ولنفرض أن الغد قد أتى ولم نجد شخصاً هناك ولم نجد من ينتظرنى ليصطحب عنى .

نانسى : آمنى .

تمبل : أو من بماذا يا نانسى ؟ خبرينى .

نانسى : آمنى .

إن نانسى مؤمنة دون حاجة إلى تأكيد . ومهما يكن من أمر فإن تمبل تغادر السجن وقد خامرها إحساس بالخشية والتوجس من عذاب جهنم :

« أليس هناك من ينقذها ، أليس هناك من يريد لها ؟ إذا لم

يكن هناك أحد فلا شك أننى هلكت ، بل لقد هلكنا جميعاً ،

هذا مصيرنا ، لقد كتبت علينا اللعنة .

ستيفنس : لاشك في ذلك . ألم يقل لنا ربنا ذلك طوال ألفى
سنة ؟ » (جنازة راهبة)

لقد نصح جافن ستيفنس ، بمنتهى الوضوح ، بالإعتراف بالذنب دون أن
يؤكد إن كان هناك إله أو سموات . وفولكنر لا يوحى هنا بعدم وجود الإله
أو السموات . إنه يحارب الافتراض السهل القائل بأننا اسنا بحاجة ، كأرواح
آدمية ، إلى التصرف في حدود الأخلاق من تلقاء أنفسنا . إن رسالة الله لنا هي
أننا هالكون ، وهذا معناه أن التحدى موجه إلى قدرتنا المحدودة القوية في نفس
الوقت على « التحمل » وعلى « التغلب » . إنه يريد كما قال في جامعة فيرجينيا ،
أن تكون هناك « فكرة عن الله » وليطلق عليه الإنسان أى اسم يريد . وهو
يذكر بهذه المناسبة ، أن أعمال كامو "Camus" (الذى يقول إن أفكاره ،
فما يعتقد ، تحتاج إلى إله) سوف تبقى وتخلد أكثر من أعمال جان بول سارتر
"Jean Paul Sartre"

وتتخلل دراما « جنازة راهبة » فقرات طويلة من النثر تعتبر نوعاً من
« التأريخ » لمدينة جيفرسون كما توفر جذور المواقف الدرامية . ومهما يكن من
أمر فإنها أكثر أهمية لما توحى به من الإستمرار على وتيرة واحدة من التعبير
والتعليق . إنها استمرار لقصة « إنزل ياموسى » لما تتضمنه من تأملات عن
الأرض ، كما تعلق بإطالة على « الأسطورة » التى تلخصها مالكولم كاولى
في مقدمته « لطبعة كتاب مختارات من أعمال فولكنر » . « وأخيراً لما بين ثناياها من
إحساس بالتقاليد التى تربط حاضرمدينة جيفرسون بماضيها الذى تضمنته أمثال
الشعب وأساطيره ، ويصل الربط ، فى بعض الأحيان ، إلى ماضيها الجيولوجى » .
وقد ترددت بطبيعة الحال أصدااء من « الحراب » ومن « القرية الصغيرة » .
وصفوة القول أن الوضع فى جيفرسون قد لقي عناية كبيرة فعولج بهمق وبإفاضة
بغية تدعيم ما جاء فى « المسرحية » من وجهات نظر .

وما هي وجهات النظر هذه ؟ هناك أولاً نداء إنسانى لتحمل المسئوليات الأخلاقية . إن تعبير نانسى مانيجو البسيط الذى قالت فيه « إبنى أو من » (ليست متأكدة بماذا تؤمن) يوحى إلينا بنقطتين على أقل تقدير هما : أن الإيمان الحقيقى يتحدى التحليل والارتياح ويسمو عليهما ، كما أنه « إيمان دينوى » . ومعنى هذا أن فولكنر يتفق مع الوجوديين فى أن الإفراط فى الإعتماد على أية حماية أو رعاية خارجية يعتبر « إيماناً سيئاً » أو عملاً من أعمال خداع النفس . ولكنه يحاول وضع أساس للإيمان يقوم على المعرفة الإنسانية الخالصة المحدودة للنفس . والظاهر أن اعتراف المرء بخطئته كبداية لإدراك قوته الأخلاقية هي الرسالة التى استهدفها جافن ستيفنس من وراء إحساسه بمسئوليته فى خدمة القانون والأخلاق . وقد لقي تقديمه للجمهور ، بعد أن تخلص من هذه الفكرة ، قبولاً أكثر على ما يبدو ، وبدأ يقوم بدور يتعجل فيه تأكيد ذاته (وغالباً ما اتسم ذلك بمهانة لم نشهدها فى « متطفل » أو فى غيرها) إلى درجة جعلته مثار الإنتباه خارج نطاقه كشخصية قصصية . ويبدو أن البيانات الأخيرة التى أدلى بها فولكنر ، عن ثقة ، بفضل معرفته بشخصياته لسكونه خالقها ، قد تضمنت حكماً عليها كأشخاص مستقلة تمام الإستقلال عن النص الذى وردت فيه ، كما لو كان يصدر أحكامه بنجاحها أو فشلها وفقاً لمستوياته بعد حصوله على جائزة نوبل .

ومن هنا نرى أن قصة « جنازة راهبة » تناقش العقيدة الدينيوية التى تستخدم العبارات المجازية فى المسيحية دون أن تلزم الشخصيات أو القراء بقبولها كحقيقة واقعة . وبالرغم من هذا يبدو أن فولكنر يريد القول بأن هذه العبارات يجب أن تكون من قوة الإقناع بحيث تصبح مناراً يهتدى به فى التمسك بالمسئوليات الإنسانية . وليس ثمة شك فى أن البناء المحكم لقصة « خرافة » يشهد بإيمانه بقوة هذه العبارات المجازية وحيويتها .

يقول فولكنر إن فكرة قصة « أسطورة » دارت في ذهنه بعد حادث بيرل هاربور في عام ١٩٤٢ . لقد فكر ماذا يكون لو أن الجندي المجهول « كان المسيح مرة أخرى وقد رقد في قبره وارتفعت على شاهدة الشعلة الأبدية ؟ » ومثل هذا الإستعمال لشخصية المسيح في الأدب الحديث ليس استعمالاً نادراً ، فقد تضمنت كثير من القصص شخصية المسيح ، تلميحاً أو صراحة ، متمثلة في شخصية جندي عادي « مجهول » في الحرب العالمية الأولى . ولكن فولكنر طور هذا التشبيه بطريقة أكثر إحكاماً من معاصريه وبذل في سبيل ذلك الكثير من الجهد والفكر . ويعتبر العريف (الأومباني) الفرنسي الأسمى الذي قاد العصيان في قصة « أسطورة » شخصية تتوافق وشخصية المسيح ، كما أن أتباعه الإثني عشر يشبهون تلاميذ المسيح الإثني عشر ، أحدهم يخونه وآخر ينكره ثلاث مرات ، ويغريه القائد الأعلى لقوات الحلفاء كما حاول الشيطان إغراء المسيح . وتقوم فرقة من الجنود بإطلاق الرصاص عليه فيسقط جسده ويشتبك رأسه بالأسلاك الشائكة ، وهي الصورة الحديثة لإكليل الشوك الذي سقط رأس المسيح عليه .

وتستهدف كل هذه المطابقات بيان الأثر الكبير لقصة المسيح على النص الذي كتبه فولكنر ، ولكن هذا النص دنيوي تماماً كما كان العريف مسيحياً دنيوياً . والنص الذي جاء ذكره مراراً في القصة وكرره الجنرال المعجوز « يسود » بعد أن تقوم القيامة ولا تعنى هذه العبارة أن الإنسان ستكتب له « النجاة » بسبب ما ينطوى عليه قلبه من « رحمة » . إنها تشير ببساطة إلى أن في ميسور المرء أن يكون خيراً لأنه إنسان ، ومن ثم فإن كفة بقائه تصبح هي الراجحة وأنه سوف « يسود وينتصر » على ما في الكون مما يثير الرعب والهلع وما يستنبطه الإنسان من وسائل الدمار والفناء .

وفي ميسورنا بعدئذ أن نقول إن ما تتضمنه قصة « أسطورة » من « مجاز واستعارة » لا يرقى إلى أهمية ما توفره قصة المسيح من إطار يمكن أن تؤكد

في نطاقه قوة الإنسان . إن الإنسان يبدو « كما لو كان » مسيحياً ، إنه لا يعتمد فيما يفعله أو يعانيه على قوة يمنحها له الخالق ، إنه يتصرف ويعاني بمحض اختياره ورغبته ، ومن هنا تتضح لنا المعاني التي استهدفها فولكنر من وراء استخدام شخصية مطابقة للمسيح في كتاباته : لقد استخدم قصة المسيح مجازاً لكي يدعم قصة الإنسان . وعنوان قصة « أسطورة » له أهمية بالغة في توجيه القارئ إلى الطريقة التي يجب أن يتبعها في طريقة القصة : إنها أسطورة الظروف الإنسانية ، ومع هذا يجب القول بأن قصة المسيح — وتطابق قصة العريف معها — كانت أمراً لا بد منه لفولكنر لكي يبرر في قوة صراع الإنسان ومبررات ذلك الصراع ، إذ قد لا يستطيع الإنسان ، دون ذلك ، أن يدرك قوته على التحمل والسيادة ومن ثم لا يستعمل تلك القوة . والحقيقة الساطعة هي أن فولكنر كان يرى من وراء قصة « أسطورة » إلى أن يبرز وأن « يثبت » ما أكده في خطابه الذي ألقاه في ستوكهولم .

وقد يكون من المفيد إضافة بعض التعليقات على قصة « أسطورة » . ولعل اختيار فولكنر للحرب العالمية الأولى لم يكن مشكلة صعبة نظراً لما يعرفه هو شخصياً عن تلك الحرب ولاعترافه بأنه بدأ كتابة « أسطورة » في عام ١٩٤٢ . ومن المحتمل كذلك أن تكون حرب الخنادق في الحرب العالمية الأولى هي أنسب مسرح تدور عليه حوادث قصته . ويقول أندرو لايتل "Andrew Lytle" « إن فترة الركود التي سادت طوال السنوات الأربع لم تعد بالإنسان إلى حالة الطين فحسب بل فرضت عليه أن يمشي كدودة الأرض وهي أدنى وأحط صورة الحياة » . ففي مثل هذه الظروف تنحدر عناصر الإنسان إلى أدنى وأحط صورة ممكنة للوجود الإنساني ، كما ينشأ صراع جذري بين ما يتطلبه النظام وبين حالة البراءة . ثم إن حالة الحياة المهينة في الخندق ، وكذلك النظام الذي تفرضه ظروف الميدان ، تعتبر مثلاً لسكافة أنواع النظام والبراءة والسجن والأرض التي خربتها الحرب وكذلك نوازع النفس .

ومن هنا فإن الحرب تعتبر رمزاً بارزاً لجشع الإنسان وضعفه من ناحية
ولمستوى الإجراء الذي لا بد من اتخاذه من ناحية أخرى . ثم إن الحرب ،
كوقوف يتناقض تماماً مع البراءة ، تضغط بشدة على رغبة الإنسان في التحمل ،
ولكنها إلى جانب ذلك تنظم زائف للمجتمع الإنساني . ومن ثم تشجع على
التمرد وعلى الثورة ، كما تحمل في طياتها الإيحاء بالعودة إلى البراءة . وعلى أية حال
فإننا إذا جاوزنا السطح وتعمقنا في قصة « أسطورة » وجدنا إحساساً قوياً ، بل
يائساً ، بأن على الإنسان أن يعود فيؤكد « براءته » . . . أو هذا هو ما ينشده
فولكنر بالرغم من أن أعمال اللزء الإيجابية تكاد تكون مقضياً عليها بالفشل .

وهذه الخطوة إلى الأمام في عالم فولكنر كثيراً ما تواجهها خطوة أخرى
تشدها إلى الخلف . إن الشر يشوه جمال الخير ، كما أن المعرفة والخوف والجشع
تقف سداً مانعاً أمام البراءة . ومن هنا نجد أن ثمة ميلاً دائماً لتأكيد طبيعة
الإنسان وقدره ، وأن هذا الميل يذهب إلى أبعد مما تجيزه الظروف والأحوال .
وإلى جانب ذلك نجد هناك اتجاهات بأن تحمل التأكيدات اللفظية محل
الحق ، إذ لا مندوحة عن ذلك . وهذا الإحساس الملح بالرسالة يشبه ،
في غموض ، تأكيدات إدوين روبنسون "Edwin Arlington Robinson"
« في مواجهة أدلة مناقضة » . والبطل عند فولكنر « هو الإنسان في مواجهة
السماء » ، وهو إنسان يريد أن يحقق النصر على ما ينادى به الطبيعيون من تهديد
بالدمار والقضاء . إنه يتصرف بما لديه من ذخيرة الإيمان بذاته والثقة بنفسه :
إنه يقول ، كما قالت نانسي ما ينجو في قصة « جنازة راهبة » ، « لست أدري
ولكنني أؤمن » .

والمشكلة الحقيقية لقصة « أسطورة » ليست في أنها « إيجابية » أكثر
منها « سلبية » بل في مدى نضجها الثقافي . وقد وصم فيليب بررايس
"Philip Blair Rice" ، الذي كان أستاذاً للفلسفة بكلية كينيون ، القصة
بالفشل من الناحية الثقافية فقال :

« أما أنه فشل في العثور على الحوادث المناسبة وعلى الشخصيات الروائية والرموز المناسبة لتحقيق ما ذكره في خطابه بمناسبة الحصول على جائزة نوبل من الناحية الدرامية والشعرية فأمر ينمو الاعتقاد به لدى القراء بانتظام مع إحساس بالمرارة ، كما أن فشله في التغلب على المشاكل الثقافية التي كان يجاهد في سبيلها أمر واضح غاية الوضوح لأننا لا يمكننا أن نأخذ الكتاب على أنه مجرد جهد لكتابة قصة اجتماعية دينية فلسفية » .

ولقد أخفقت قلة من نقاد قصة « أسطورة » في الإشارة إلى مشكلة الفشل الثقافي ، وهو الفشل في الموازنة بين الفكرة وبين طريقة العرض . وقد أبرز الناقد الكاثوليكي إيرنست ساندن "Ernest Sandoen" الصعوبات الدينية الحقيقية المترتبة على النزول بالمسيح إلى المستويات الدنيوية فقال :

« إن مصدر هذه الصعوبات هو الترابط بين المسيح وبين شخصية العريف . وكان من نتيجة التشابه السطحي الكبير بين الشخصيتين أن أصبحت شخصية العريف تفسيراً ضمنياً للمسيح . . . وتنتج عن هذه المطابقة نظرة منحرفة خاطئة للمسيح كتلك النظرة التي يؤمن بها المسيحيون بمن يعتقدون أن سبيل الخلاص هو المعرفة ، لا الإيمان ، التي يدين بها أتباع « ماني » : وهذه النظرة للكنيسة تعتمد في نفس الوقت على التجسيد بدلاً من الاعتماد على الروحانيات » .

وهنا تصبح المشكلة التي يواجهها القارئ — متعلقة بالإيمان ، فالعودة إلى المسيح بعد الضلال والغواية أمر يقبله الله والإنسان في وقت يتمتع فيه المسيح بالربانية والإنسانية . فإذا لم يكن من الميسور قبول مثل هذا الاندماج للقوتين أصبح مركز الصراع الأخلاقي هو الإنسان أو البطل الذي يخلق فيه الخير والشر أنواعاً من الصراع لا يمكن البت فيها بسهولة عن طريق الإرادة .

ثم إن غموض الخطاب الذى ألقاه بمناسبة منحه جائزة نوبل يخلق جوًّا من السكابة والأسى عند القارىء والناقد مرة أخرى ، فالقول بأن الإنسان سوف يتحمل ويسود لأنه تغلب على الآلام التى فرضها على نفسه ، لا يعدو أن يكون تأكيذاً يصعب تأييده أو مسرحته . ويجد المرء نفسه أخيراً وقد شارك فولكنر إيمانه القوى ، خاصة أنه أثبت فى مواقف كثيرة أخرى إدراكه للمتناقضات الأخلاقية فى الانسان ، وإن كان يؤكد أنه سوف يتحمل وينتصر على ما لتلك للمتناقضات من نتائج مدمرة . ومهما كانت العواقب المترتبة على تركناهم بعيداً عن المبادئ الأساسية للمسيحية فإن فولكنر قد قام بمحاولة ، فى « أسطورة » ، لى يكتب قصة مسيحية رمزية تفتقر إلى أحد المقومات المسيحية على الأقل . وقد يكون الحال ، كما يرى دايتون كوهلر "Dayton Kohler" هو أن « معالجة فولكنر للأسطورة العبرية/المسيحية تشبه استخدام جويس "Joyce" فى روايته يوليسيس "Ulysses" لقصة هوميروس فى الألياذة واقتباس مان "Mann" لأسطورة فاوست فى قصة الدكتور فاوست "Doctor Faustus" إلا أنه ليس هناك شك فى أن المسئولية الأدبية التى التزمها النص القديم فى هاتين الحالتين لم تكن تمثل هذه الدقة ، أو أن البطل فى أى منهما كان مرتبطاً بالتزامات فكرية مذهبية بشكل حاسم .

٤

لا ريب أن استعراض فولكنر منذ البداية يحملنا نقدر تمام التقدير أهدافه ومرامييه ، فالواقع أنه فاق كل معاصريه فى الاستفادة مما أتيح له من مادة ومن موهبة إلى جانب ما توحى به قصة « أسطورة » من عمق . وإذا كانت تلك القصة قد فشلت فإن فشلها إنما كان بالمعنى الذى وصف به فولكنر توماس وولف "Thomas Wolfe" . لقد ذكر أن وولف كان كاتباً كبيراً لأنه كان جريئاً وقام بمحاولات كثيرة كما أنه لم يقنع بتحقيق انتصارات « سهلة » محدودة .

ثم إن فولكنر لم ينبجح في « أسطورة » لأن مغزى قصة المسيح (وما فيها من تعقيدات دينية ومذهبية وكذلك ارتباطاتها بالأخلاقيات العامة في المسيحية) كان أكبر بكثير من قدرته وطاقته . وبالرغم من ذلك فقد كان دقيقاً غاية الدقة في نطاق هذا الإطار المحدود . إن أخلاقيات الإنسان مسألة دينوية (أى أن عليه أن يستفيد منها قدر الطاقة في هذه الحياة الدنيا) ، وعلى الكاتب أن يستخدم ما تصل إليه يده من « أدوات » لكي يوصل هذا المعنى إلى القارئ . وقصة المسيحية « أداة » قوية لأنها « كأسطورة » معروفة للقاصي والداني في كافة المستويات كسلسلة من التشبيهات المجازية التي توضح وضع الإنسان ، ومن ثم يمكن استخدامها كوسيلة لتبيان قصة الإنسانية ونشرها على نطاق واسع ، ولكن الاختلاف في تفسير معناها يرجع إلى ما فيها من ارتباط مباشر بالخيال الإنساني ومفهوم كل فرد لها .

والإشارة إلى المسيح (أو إلى الكنيسة كمكان أو كعقيدة) في أعمال فولكنر تعتبر في المقام الأول ، جزءاً من « مادة » قصصه ، كما أنها الدليل الذي يهديننا إلى أى مدى تتمتع شخصياته بوعى أخلاقى . وليس من الإنصاف في شيء أن تهم فولكنر أو شخصياته بأنها ليست « متدينة » كما ينبغي أن يكون التدين « وإلا لممكننا على هذا الأساس أن تهم جيل هايتاور في قصة « النور في أغسطس » بأنه رجل حرب يفتقر إلى المعرفة بفنونها .

لقد اختار فولكنر منطقة صغيرة — « تلك الرقعة الصغيرة من أرض الوطن » — ثم أخذ يحلل شخصيتها الواقعية وما يمكن أن تمثله من معان ، وخلق منها عالماً بديعاً رائعاً عميقاً . وكان من الأمانة بحيث لم يستبح لنفسه استخدام حقه كأديب مجرد التحرير بأحد أو خداعه فيما يتعلق بما تمثله تلك الرقعة ، ولما كان في مقدور فولكنر أن ينفذ إلى أعماق الأحداث والشخصيات ويدرك تمام الإدراك التيارات المتنافرة في طبيعة الإنسان الأخلاقية ، فقد جاءت قصصه خيوطاً متشابكة للحقيقة الإنسانية الواقعة بكل ما تحمل من حيوية .

وفولكنر ليس مفكراً يتسم بالعمق فهو لا يهتم بدقة الميثافيزيقيين في التأمل والتبصر ، بل يعالج مشا كل الزمان والروح الإنسانية بطريقة فنية جميلة لكي يزود عالمه القصصى بمزيد من قوة الإدراك والملاحظة ، ويضفي عليه الكثير من المعاني الجديدة . وهو إلى جانب ذلك فنان فذ موهوب يتمتع بفيض من العبقرية التي كثيراً ما تذهب إلى أبعد مما يقتضيه الإدراك العابر . ثم إن التعقيد المفرط في استخدام اللغة وبناء الجمل ومحاولاته المدروسة في عرض وجهة نظره وتجاربه الأصيلة في البناء القصصى ، كلها تشهد على جوانب عبقرية فضلاً عن أنه اتخذها وسيلة لكي يعرض حالة العالم كما يراه .

وتبدو شخصيات فولكنر القصصية معذبة معقدة قلقة لأنه يراها كذلك في الحياة ، وقد تجنب العموميات السطحية ، باستثناء حالات قليلة ، حتى يتسنى للقارئ أن يتابع كتاباته في سهولة ويسر . وغالباً ما تتسم حالة الإدراك الإنساني لشخصياته بالتوازن بين الإفراط في السلبية والإيجابية والهدوء التام والعنف ، وبين أقصى آفاق البساطة « البدائية » والتعقيد المعنى . وهو لا يعرض هذه الحالات الذهنية دون هدف أو قصد بل يدرك تمام الإدراك ما لها من تأثير على أسلوب الكتابة وإيقاعها ومستواها . ومن هنا فإن الأسلوب جزء لا يتجزأ مما يحاول فولكنر عرضه . والمشكلة هنا مشكلة دقيقة لا سيما أنه يتجه إلى وصف الحالة الإنسانية دون أن يكون هناك ما يدعمها ويسند لها من عموميات أخلاقية .

وعصر « التشويق » في كتابات فولكنر هو الذي يجعلها « معاصرة » . وهي ليست معاصرة بالمعنى السطحي للمحاكاة أو الاستعارة من الأمثلة الحديثة مثل محاكاة قصيدة « الأرض الخراب "Waste Land" » لإليوت وذلك باستثناء حالات فردية مثل « مرتب الجند » و « البعوض » و « بابلون » . وقد تطورت أعماله الكبرى عن أفكار أساسية نشأت عن الأدب الأمريكي والروسي من أوائل القرن التاسع عشر وتربط العلاقات الإنسانية بعجلة القيم الأخلاقية العالمية .

ثم إننا نجد أن كل سؤال يثار يحمل في طياته الإجابة عليه، بيد أنها إجابات ليست سهلة ولا بسيطة. إن شخصيات فولكنر القصصية تعاني من أزمة الإدراك (أو عدم الإدراك) كما أن العذاب الذي تلاقيه في نضالها لكي تتفهم وتتصرف وفقاً لمفاهيمها يتضح بجللاء مما اتهم به النقاد فولكنر من « غرض لا مبرر له » ، فالأسلوب والبناء القصصي والتركيب اللغوي تتصل اتصالاً وثيقاً بالوعي الداخلي لديها. وهنا تظل الحقيقة معلقة في نطاق الشعور الواعي، ثم يتفاعل الإنسان فيولدان أيضاً من الصور التي تجعل المشهد مرتبطاً تمام الارتباط بمن يشاهده وما يتمثل في داخل الشخصية ذاتها من أحاسيس. ومن هنا فإن قصص فولكنر تعتبر نماذج للوعي الحديث الذي يجاهد للخروج مما يكتنف حالته من شكوك وإبهام والتصرف تعرفاً واضحاً ينم عن تحديه للزمان والموت.

وفولكنر على صواب في اعتقاده أن موضوع قصصه كان على الدوام التعبير عن أمل الإنسان في أن تتخطى إرادته كل العقبات وأن ينتصر، ولكنه عرض هذه الإرادة بصور مختلفة وإن اختلفت للناسبات التي تتضمن هذه الفكرة في جودتها ومدى بروزها منذ بدء حياته الأدبية إلى الآن، فهو ينتقل من حالة تسكاد تكون عجزاً تاماً عن الإدراك إلى التغلغل في أعماق النفس الإنسانية، إلى الدرجة التي يصبح عندها معنى الوجود ليس شيئاً نراه فحسب، بل شيئاً قد حددت معالمه تحديداً صريحاً. ومهما يكن من أمر فإننا نجد أثناء هذا التطور الكثير من المسائل الخيرة المربكة التي تفسد علينا كل حساب. كما أن شخصياته القصصية غالباً ما تبدو وقد فقدت فرصها وارتكبت أخطاء شنيعة بالرغم من تكريسها لجهودها في سبيل تحقيق هدفها. وهذا سبب من الأسباب الكثيرة التي تضيف على أعمال فولكنر أهمية وقيمة، فهي مجموعة متنوعة لا نهاية لها من التجارب الجديدة في وسائل التعبير لا عن قيمة الإنسان فحسب بل وعن الخطط المعقدة التي ينساق الإنسان إلى استخدامها فتخفي القيم الإنسانية الحققة.

الناشر:
دار النشر للجامعات
القاهرة

Bibliotheca Alexandrina



0356188